

SCHILLER UND SOPHOKLES

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
FLORIAN PRADER
von Davos und Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

SCHILLER UND SOPHOKLES

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
FLORIAN PRADER
von Davos und Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1954

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich

Die vollständige Arbeit erscheint als Nr. 7 der von
Emil Staiger herausgegebenen Reihe «Zürcher Bei-
träge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte»
im Atlantis Verlag Zürich.



I. EINLEITUNG

«Du kannst keck mit dem Gefühle: anch'io son pittore vor ihm (Goethe) auftreten», schreibt Gottfried Körner am 9. Februar 1789 seinem Freunde Schiller, der sich in seinem künstlerischen Streben durch den eben mit reicher Erfahrung von Italien zurückgekehrten grossen Dichter gehemmt fühlt: «Gegen Goethe bin ich und bleib ich eben ein poetischer Lump»¹. «Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen»². So bekennt Schiller in seinen Briefen an Körner immer wieder sein Empfinden, dem bewunderten Goethe unterlegen zu sein, was das anfänglich eigenartige Verhältnis von Liebe und Hass zwischen den beiden Dichtern bestimmt. Feinführend weiss Körner auf Schillers Stimmung einzugehen; und mit seiner Ermunterung stärkt er auch ein ursprüngliches Selbstbewusstsein des klagenden Freundes, ein stolzes Wissen um das eigene Können, das aus Schillers Briefen an Körner immer wieder ungleich mächtiger als seine Niedergeschlagenheit hervorleuchtet:

«Mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft anwenden will. Er hat weit mehr Genie als ich und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sicherere Sinnlichkeit, und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinne, was mir in einem Grade, der ganz und gar bis zur Unwissenheit geht, mangelt. Hätte ich nicht einige andere Talente, und hätte ich nicht soviel Feinheit gehabt, diese Talente und Fertigkeiten in das Gebiet des Dramas herüberzuziehen, so würde ich in diesem Fache gar nicht neben ihm sichtbar geworden sein. Aber ich habe mir eigentlich mein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence darin gibt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühl' ich die Superiorität, die er und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches jenes Mangels ungeachtet mich so weit gebracht hat, als ich schon bin... Mit dieser Kraft muss ich doch etwas machen können, das mich so weit führt, ein Kunstwerk von mir neben eins von den seinigen zu stellen»³.

¹ An Körner, 27. Juni 1796.

² An Körner, 2. Februar 1789.

³ An Körner, 25. Februar 1789.

Bei diesem, seinem individuellen Talent denkt Schiller hier wohl hauptsächlich an den ideellen Gehalt seiner Jugenddramen. Gegen die naive Dichtungsart Goethes setzt er seine eigene, sentimentalische Schaffensweise. Und einige Jahre später spricht er denn auch in dem berühmten Geburtstagsbrief an Goethe⁴ mit würdiger Bescheidenheit von der Macht seines spekulativen Geistes, von der freien Denkkraft, die die Gesetze des Lebens in einer Welt von klaren Begriffen festzuhalten sucht, statt sie wie Goethe mit sicherer Sinnlichkeit aus der Erfahrung heraus zu erkennen. Dieses begriffliche Denken tritt uns am deutlichsten in Schillers theoretischen Schriften entgegen. Nun ist es aber nicht seine elementare Leidenschaft, die ihn zur Beschäftigung mit Geschichte, Philosophie und Ästhetik führt, sondern eben jene Unwissenheit, der Mangel an Lebenserfahrung, die Unsicherheit den Erscheinungen der Welt und den Fragen der Kunst gegenüber, durch die er sich beim ersten Kontakt mit Weimar vor Goethe so zurückgesetzt fühlt. Er will sich einen Reichtum an Kenntnissen aneignen, und er bedarf der sicheren Orientierung. Und solche findet er in der «etwas zahlreichen Familie von Begriffen», die er «herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte»⁵. So dient ihm das denkerische Talent dazu, sich eine Position zu verschaffen, von der aus er Goethe begegnen und den Weg zu der so wunderbar fruchtbaren Gemeinschaft mit dem ganz anders gearteten Goethe beschreiten kann. Doch gerade der Niederschlag dieser Gemeinschaft, der Briefwechsel der beiden Dichter, zeichnet sich nicht in erster Linie durch theoretischen und philosophischen Gehalt aus. In Schillers Briefen an Goethe und besonders in denen an Körner⁶, die einen unmittelbareren Eindruck von Schillers Denken und Fühlen vermitteln, zeigt sich immer deutlicher, dass Schillers Studium der Philosophie nicht als Selbstzweck Ziel seines Schaffens ist; es ist nur eine Entwicklungsphase, eine «Diversion», wie Schiller es einmal nennt, durch die hindurch er den Weg zum Drama, zum eigentlichen Wirkungsfeld seines Talentes sucht.

In der rein philosophischen Tätigkeit fühlt sich Schiller nicht glücklich. Schon im Jahre 1789, also zehn Jahre vor dem Erscheinen des «Wallenstein», lesen wir in einem Brief an Körner: «... und das, was mich jetzt beschäftigen soll, vielleicht jahrelang beschäftigen muss, ist von dem Lichtpunkte meiner Fähig-

⁴ 23. August 1794.

⁵ An Goethe, 31. August 1794.

⁶ Der Briefwechsel mit Körner stellt eine wunderbare Ergänzung zu demjenigen mit Goethe dar; zeichnen sich die Briefe an Goethe durch die beglückend beherrschte Kunst der Sprache aus, so tragen diejenigen an Körner mehr das Zeichen der Intimität und Spontaneität. Die einen bringen uns den Dichter, die andern den Menschen Schiller nahe.

keiten und Neigungen so himmelweit entlegen»⁷. Und in einem späteren Brief heisst es: «Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muss ich mich immer mit Prinzipien plagen; da bin ich bloss Dilettant»⁸. Unter Kunst aber versteht Schiller hier das Drama: «Das lyrische Fach, das Du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und auch undankbarste unter allen. Zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen . . . Mit dem Dramatischen will ich es noch auf mehrere Versuche ankommen lassen»⁹. Und in dieser Absicht bestärkt ihn Wilhelm von Humboldt, wenn er Schillers Talent für das Epos zwar gelten lässt, aber doch betont: « . . . den schönsten und Ihrer an meisten würdigen Kranz bietet Ihnen die dramatische Poesie . . . dar»¹⁰. Im Drama also liegt das Ziel von Schillers Streben. Dabei schaut er bewusst in die Zukunft. In künftigen dramatischen Versuchen will er Grosses leisten. Denn, «was ich je im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mir Mut zu machen, und ein Machwerk wie der Carlos ekelt mich nunmehr an, wie sehr gern ich es auch jener Epoche meines Geistes zu verzeihen geneigt bin. Im eigentlichsten Sinne des Wortes betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn, denn im Poetischen habe ich seit drei, vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen»¹¹.

Schiller steht also am Beginn einer neuen Epoche seines dramatischen Schaffens, und je mehr er von der neuen Arbeit ergriffen wird, desto mehr entfernt er sich von Theorie und Philosophie. Am 17. Dezember 1795 schreibt er an Goethe: «Ich habe mich lange nicht so prosaisch gefühlt als in diesen Tagen, und es ist hohe Zeit, dass ich für eine Weile die philosophische Bude schliesse. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt». Und vier Monate später teilt der Dichter Körner mit, er habe sich nun zur Arbeit am «Wallenstein» entschlossen: « . . . ich gehe mit grosser Freude und ziemlich vielem Mute an diese neue Art von Leben. Von meiner alten Art und Kunst kann ich freilich wenig dabei brauchen»¹². Wir können nun an Hand der Briefe diese neue Art von Leben direkt verfolgen. Immer wieder finden sich Äusserungen, die das Theoretisieren als Hindernis für das künstlerische Gestalten bezeichnen. Der Brief, in dem Schiller Wilhelm

⁷ 2. Februar 1789.

⁸ An Körner, 25. Mai 1792.

⁹ An Körner, 25. Februar 1789.

¹⁰ 16. Oktober 1795.

¹¹ An Körner, 4. September 1794.

¹² 21. März 1796.

von Humboldts «Ästhetische Versuche über Goethes Hermann und Dorothea» verdankt, bringt seine Zweifel am Werte theoretischer Schriften unverhohlen zum Ausdruck: «Ihre Schrift ist mir auch schon darum als ein beweisender Versuch merkwürdig, was der spekulative Geist dem Künstler und Poeten gegenüber eigentlich leisten kann. Denn was hier von Ihnen nicht geleistet worden, das kann auf diesem Wege überhaupt nicht geleistet, noch gefordert werden. Sie haben den philosophisch kritischen Verstand, insofern es diesem mehr um allgemeine Gesetze als um die Physik der Kunst zu tun ist, auf das vollständigste, würdigste und liberalste repräsentiert und nach meinem Gefühl das Geschäft geendigt.

Sie müssen sich nicht wundern, lieber Freund, wenn ich mir die Wissenschaft und die Kunst jetzt in einer grösseren Entfernung und Entgegensetzung denke, als ich vor einigen Jahren vielleicht geneigt gewesen bin. Meine ganze Tätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben»¹³.

Noch schärfer findet sich der gleiche Gedanke sechs Jahre später in einem Brief an Körner formuliert: «Richters Ästhetik habe ich noch nicht zu Gesicht bekommen. Meine lange Entwöhnung von allen theoretischen Kunstansichten und allem Raisonement hat mich ordentlich dagegen stumpf gemacht, auch hat mir das leere metaphysische Geschwätz der Kunstphilosophen alles Theoretisieren verleidet. In der Tat verträgt sich diese Geistesoperation nicht mit der Ausübung, denn da muss man die Gesetze aus dem Gegenstande schöpfen und findet sich mit keiner allgemeinen Formel gefördert»¹⁴.

Der spekulative Geist also tritt vor der praktischen Tätigkeit zurück, ja er steht derselben sogar im Wege. Schiller befasst sich nicht mehr mit allgemeinen reinen Begriffen, sondern mit dem dramatischen Handwerk. Seit dem Beginn von Schillers Arbeit am «Wallenstein» führen uns denn auch die Schillerschen Briefe in die Werkstatt des Dramatikers und Bühnendichters. Das grösste Interesse liegt nun in der «Physik» der dramatischen Kunst, wogegen die metaphysischen Probleme sozusagen ganz in den Hintergrund treten. Überall in den Briefen ist nun die Rede von den dramatischen Kunstgriffen, die die bestmögliche Wirkung erzielen sollen. Die Frage nach Mitteln und Wirkung des dramatischen

¹³ 27. Juni 1798.

¹⁴ 10. Dezember 1804.

Handwerks beherrschen das Gespräch und die künstlerische Tätigkeit. In aller dramatischen Arbeit vom «Wallenstein» bis zum «Demetrius» stehen dramatische und theatralische Gesichtspunkte bestimmend im Vordergrund. Schiller ist vor allem ein Theaterdichter. «Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen», so lesen wir in Goethes Gesprächen mit Eckermann unter dem 18. Januar 1825. Und im dramatischen Bühnenstück entwickelt sich Schillers Talent zu höchster Kunst, so dass er wirklich ein Kunstwerk neben die Kunstwerke Goethes zu stellen hat und mit grösstem Recht von sich sagen kann: *anch'io son pittore!*

Mit dem Beginn dieser neuen dramatischen Schaffensperiode verknüpft sich nun Schillers Begegnung mit der griechischen Tragödie, seine Beschäftigung mit Sophokles.

Im Sommer des Jahres 1788, in dem glücklichen Sommer, den Schiller mit seiner Braut Charlotte und deren Schwester Caroline Lengefeld in Rudolstadt verbringt, finden wir Schiller zum ersten Mal bei der Lektüre der griechischen Tragiker. Gemeinsam wird das *Théâtre des Grecs* von Brumoy, eine französische Prosaübersetzung der griechischen Tragödien, gelesen, denn ein entsprechendes deutsches Werk gibt es noch nicht¹⁵. Diese Lektüre macht so grossen Eindruck, dass Schiller den beiden Schwestern versprechen muss, die Lieblingsstücke daraus übersetzen zu wollen. In der Folge entsteht die Übersetzung der Euripideischen «Iphigenie in Aulis». Von Sophokles hören wir hier noch wenig. Die Briefe sprechen immer von «der griechischen Tragödie»; es scheint, dass diese insgesamt eine mächtige Wirkung auf Schiller ausübt, und zwar ganz besonders im Blick auf die so lang ersehnte Rückkehr zur dramatischen Tätigkeit.

Schon am 9. März 1789 erklärt Schiller seinem Freunde Körner, «bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus abstrahieren» zu wollen. Unter «Weglassung des Mangelhaften» sucht er sich ein «gewisses Ideal» daraus zu bilden, «wodurch mein jetziges korrigiert und vollends gerundet wird». Und etwas später vernehmen wir sogar: «Das Arbeiten im dramatischen Fache dürfte überhaupt noch auf eine ziemlich lange Zeit hinausgerückt werden. Ehe ich der griechischen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe,

¹⁵ Schillers Griechischkenntnisse sind sehr gering; bei der Lektüre griechischer Werke muss sich Schiller immer auf lateinische, französische oder deutsche Übersetzungen stützen: «Ich konnte nicht wie andere mit den Feinheiten des Griechischen mir helfen — ich musste mein Original erraten, oder vielmehr, ich musste mir eins erschaffen.» (Brief an Körner, 9. März 1789 zu seiner Iphigenieübersetzung.)

lasse ich mich auf keine dramatische Ausarbeitung ein»¹⁶. Die Beherrschung der griechischen Tragödie also sieht Schiller als eine Voraussetzung an für seine eigene dramatische Tätigkeit. Und dabei bemerken wir auch hier wieder, worauf er besonders sein Augenmerk richtet: auf das Wirkende, auf Regeln und Kunst der Tragödie, die am Beispiel der Griechen geklärt und vollendet werden müssen.

In den folgenden Jahren kehrt denn auch Schiller immer wieder zu derselben Lektüre zurück, und Körner spornt ihn dazu mit frischer Begeisterung mächtig an. Das Studium der Griechen und das eigene Dichten gehen immer mehr in eins; wir finden Schiller «über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen» nachdenken¹⁷. Er bekennt uns, bei der Lektüre des Shakespeare und des Sophokles «tiefere Blicke in die Kunst» getan zu haben¹⁸. Ja, jetzt tritt neben Shakespeare, den Schiller eigentlich nie ausser acht lässt, Sophokles immer mehr in den Vordergrund des Interesses. An ihm lassen sich offenbar die Kunstgriffe der Tragödie am besten studieren. In den wenigen Stellen, in denen sich der Dichter über die Sophokleischen Stücke ausspricht, spüren wir deutlich seine hohe Verehrung für den antiken Dramatiker heraus. Seine Begeisterung geht sogar soweit, dass er sich, wie wir das noch verfolgen werden, damit beschäftigt, «einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Ödipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermesslich»¹⁹. Wo immer aber Schiller von Sophokles spricht, handelt es sich um die Physik der Tragödie und nirgends um metaphysische Fragen. So ordnet sich die Begegnung mit Sophokles in die neue Blickrichtung ein, die Schiller seit der Arbeit am «Wallenstein» eigen ist, sie kommt seinem leidenschaftlichen Ringen um die Kunst des Dramas entgegen und bildet einen entscheidenden Faktor für den «völlig neuen Menschen», den Schiller «im Poetischen» angezogen hat. Die Bedeutung der sophokleischen Tragödie für Schillers neues dramatisches Schaffen zu untersuchen, ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

Auf die Beziehung zwischen Schiller und Sophokles ist in der Schillerliteratur schon häufig hingewiesen worden, besonders natürlich in Besprechungen der «Braut von Messina». Dabei handelt es sich aber meist nur um Hinweise, wie das ja in Arbeiten, die andere Gesichtspunkte verfolgen oder das Thema weiter gefasst

¹⁶ An Körner, 26. November 1790.

¹⁷ An Goethe, 4. April 1797.

¹⁸ An Körner, 7. April 1797.

¹⁹ An Goethe, 2. Oktober 1797.

haben, nicht anders möglich ist²⁰. Unserer Problemstellung am nächsten steht die Dissertation von Melitta Gerhard über Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie²¹. Die Autorin stellt am Schluss ihrer Arbeit fest, dass Schiller nur in ganz geringem Masse Elemente der griechischen Tragödie übernommen habe. Sie weist nach, dass die Verwendung der Sentenz, die sich bei Schiller nur in den späten Dramen findet, auf das Vorbild der antiken Tragiker zurückzuführen sei, und dass die Gestaltung der Atmosphäre des Verhängnisses in allen späteren Dramen und besonders in der «Braut von Messina» ohne den griechischen Einfluss nicht denkbar wäre. Darüber hinaus spricht sie von einer mittelbaren Beeinflussung, die sich auf den einfacheren Stil und die stärkere Betonung des Allgemein-Menschlichen ausgewirkt habe. Ihre Untersuchung zeitigt also, wie sie selber betont, nur ein dürftiges Resultat. Das kann aber nicht anders sein, wenn der Gesichtspunkt der dramatischen und theatralischen Technik fast ganz ausser acht fällt; denn hier eben, wo es sich um die Physik des sophokleischen Dramas handelt, wird ein bedeutender Einfluss des griechischen Dichters nachzuweisen sein.

Im Rahmen der grossen Schillerliteratur allerdings ist der Standpunkt von Melitta Gerhards Arbeit nicht erstaunlich. Die bedeutenden Schillerinterpreten kommen fast durchwegs von einer metaphysischen Fragestellung her an den Dichter heran. Es wird sein tragisches Weltbild untersucht, die Idee der Theodizee herausgearbeitet, das Problem von Freiheit und Notwendigkeit in den Dramen analysiert, Schillers politisches oder religiöses Bekenntnis zur Diskussion gestellt und dergleichen mehr. Dabei werden uns sehr wertvolle Erkenntnisse über den Denker und Dichter Schiller, über seine Weltanschauung und über sein Verhältnis zu den Geistesströmungen seiner Zeit vermittelt. Im Vordergrund steht aber meistens der Denker, dessen Ideen in den Dramen Gestalt gewonnen haben und nun daraus heraus wieder erklärt werden müssen²². Es wird dann etwa versucht, aus den Dramen heraus ein metaphysisches Diagramm zu entwickeln, wie das bei Kleist oder Hebbel angebracht ist. Dabei lässt sich aber kein eindeutiges

²⁰ Eine Ausnahme bildet die Schrift von Joseph Kohm: Schillers «Braut von Messina» und ihr Verhältnis zu Sophokles' «Oidipus Tyrannos», Gotha 1901. Diese Arbeit spürt in positivistischer Weise allen erdenklichen Parallelen zwischen den beiden Dramen nach und bietet bis in psychologische Einzelheiten hinein eine ausführliche Darlegung der «Braut von Messina».

²¹ Melitta Gerhard: Schiller und die griechische Tragödie. Diss. Weimar 1919.

²² Das ist in extremster Weise in Melitta Gerhards Buch: Schiller. Bern 1950, der Fall. Unter dem anspruchsvollen Titel einer Gesamtdarstellung wird Schiller nur von den «Ästhetischen Briefen» her interpretiert, und künstlerische Gesichtspunkte stehen kaum zur Diskussion.

und durchgängig richtiges Ergebnis gewinnen. Die Schillerforschung weist ein verwirrendes Bild verschiedenster Deutungen auf²³. Die einen Interpreten sehen in den Dramen die Verkündigung des idealistischen Gedankengutes, und andere glauben an verschiedenen Stellen von realistischer Verzweiflung an Welt und Gott sprechen zu können. Besonders die vielfältigen Interpretationen des «Demetrius» geben eine babylonische Verwirrung. Tatsächlich gibt es nun in Schillers Dramen für die so sehr auseinandergehenden Deutungen Belege genug; doch eignen sich meistens nur einzelne Dramen oder sehr oft nur einzelne Szenen der verschiedenen Werke zur Bestätigung der jeweiligen Thesen. Das Nichtpassende wird dann meistens als rhetorisches Beiwerk abgetan oder, sofern es sich etwa um Fragmente des «Demetrius» handelt, als für die Ausführung undenkbar bezeichnet. Wir können sogar dem Versuch begegnen, einen Wandel im Schillerschen Weltbild zu behaupten, demzufolge Schiller im «Demetrius» den Idealismus verleugnet hätte; doch finden sich zu solcher Interpretation weder in der Biographie noch in den Briefen auch nur die geringsten Anhaltspunkte.

Von metaphysischer Fragestellung her kann man wohl Schillers klassischen Dramen nicht in umfassender Weise gerecht werden. Wenn wir uns dagegen von Schillers eigenen, zur Zeit seiner dramatischen Arbeit festgehaltenen Äusserungen leiten lassen und die so überaus instruktiven Dramenfragmente untersuchen, so befinden wir uns in unmittelbarer Nähe der dichterischen Produktion und erfahren viel besser, welche Intentionen und Kräfte den Dichter bewegen. Wir finden da in der Werkstatt des Dichters²⁴ das angemessene Verhältnis zum Wesen seiner Kunst; und hier eben werden wir erkennen, dass es ihm vor allem um die Technik der dramatischen Kunst geht und er in erster Linie ein Theaterdichter sein will. Die Bezüge zu Schillers Weltanschauung sind damit nicht abgetan; als geistige Orientierung der Stücke finden sie sich in reichem Masse; doch haben sie nicht Verkündigungsgehalt, sie stehen nicht im Zentrum der Dramen, sie brauchen nicht konsequent und überall deutlich in Erscheinung zu treten. Schiller will nicht Wahrheit oder Pflicht verkündigen; seine Dramen sind Kunstwerke, ausgerichtet auf die Affekte des Publikums, und wollen als solche gewürdigt werden. Auf dieser Ebene liegt auch allein Schillers Interesse für Sophokles, und in ihr nur erkennen und begreifen wir Schillers fruchtbare Beziehung zum antiken Vorbild.

²³ Vgl. die übersichtliche Darstellung der neueren Schillerliteratur in Benno von Wiese's Forschungsbericht: Schiller-Forschung und Schiller-Deutung von 1937 bis 1953. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1953, 27. Jahrg., 3. Heft.

²⁴ Vgl. die äusserst interessante und wertvolle Arbeit von Karl Toggen-

II. SCHILLERS KUNST DES DRAMAS

Das erste Augenmerk des Theaterdichters Schiller richtet sich auf Bühne und Publikum. Das können wir aus ungezählten Bemerkungen in Schillers Briefen und Dramenstudien erkennen.

Bei der Ausarbeitung des «Wallenstein» etwa lesen wir, er werde «an nichts anderes mehr denken, als das Stück fürs erste in dem Theatersinne zu vollenden»¹. Und etwas später spricht er von dem «deutlichen Theaterzweck», auf den er losarbeite und der auch wesentliche Zusätze und Änderungen im Drama veranlasst habe². Oder über die «Maria Stuart» hören wir: «Ich hoffe, dass in dieser Tragödie alles theatralisch sein soll»³. Damit meint der Dichter überall, dass die Stücke sich als Ganzes auf den Zweck der Repräsentation auf der Bühne ausrichten sollen. Ja, Schillers Absicht, der Bühne gemäss zu schreiben, geht sogar soweit, dass er sich vornimmt, das Personal des Weimarer Theaters immer vor Augen zu haben. In gewissen Dramenfragmenten stehen schon in den ersten Skizzen, die noch keineswegs einen Überblick über die Stücke zu geben vermögen, neben dem Personenverzeichnis die Namen der Schauspieler, die für die Rollen vorgesehen sind. Es besteht kein Zweifel, dass Schiller sich in der Ausarbeitung seiner Dramen von den Möglichkeiten der Weimarer Bühne und von den Talenten und Wünschen der Schauspieler weitgehend leiten lässt. Das kann sogar dazu führen, dass auch ganze Szenen (zum Beispiel im «Wilhelm Tell») nur in solcher Rücksicht überhaupt entstehen.

Ein Dichter, der in dieser Weise auf einen deutlichen Theaterzweck losarbeitet, hat aber nicht nur mit den Mitteln der Bühne zu rechnen, sondern besonders auch mit den Affekten des Zuschauers, mit denen er von der Bühne herab in eine unmittelbare Beziehung kommt. Deshalb verlangt es Schiller auch sehr danach, sein dramatisches Schaffen von Bühne und Theater selbst befruchten zu lassen. Vor seiner Übersiedlung nach Weimar lesen wir in einem Brief an Goethe: «Die sinnliche Gegenwart des Theaters muss mir eine Menge faux frais ersparen, die mir jetzt unvermeidlich sind, weil ich die Vorstellung der lebendigen Masse nicht

burger: Die Werkstatt der deutschen Klassik. Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, Nr. 1, hg. von Emil Staiger.

¹ An Goethe, 18. September 1798.

² Vgl. Brief an Goethe, 23. Oktober 1798.

³ An Goethe, 16. August 1799.

habe, und auch der Stoff soll mir alsdann reichlicher zufließen»⁴. Schiller bedarf also der lebendigen Zuschauermasse, auf die er das Drama bewusst ausrichten will. Wie Goethe daran zweifelt, ob er selber je eine wirkliche Tragödie schreiben könne, antwortet ihm Schiller unter anderm: «Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensieren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äusseren Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz erlassen wird, geniert Sie . . .»⁵. Schiller selbst aber ist diese Berechnung auf den Zuschauer, diese Zielstrebigkeit auf den äusseren Eindruck, in ganz besonderem Masse eigen.

Zunächst will der Zuschauer gefesselt werden. «Es wäre schlimm für Dich, wenn der Zuschauer über der Handlung und den Personen nicht Zeit und Ort vergässe», schreibt Körner seinem Freund⁶. Und dessen ist sich Schiller auch vollauf bewusst, wenn er etwa zu Iffland bemerkt, die Kunst selbst müsse den Dichter dahin führen, bühngemäss zu schreiben, «denn ein wirklich vollkommenes, dramatisches Werk muss nach meiner festen Überzeugung auch die Eigenschaft haben, allgemein und fortdauernd zu interessieren»⁷. Auch in den Skizzen und Entwürfen treffen wir immerfort das Fragen und Suchen nach interessanten Charakteren und Szenen, so dass wir fast glauben könnten, ein Schiller'sches Stück bestehe nur aus interessanten, an einem Faden aufgereihten Situationen.

Nach der Vollendung von «Wallensteins Tod» heisst es in einem Brief an Goethe: «Wenn Sie davon urteilen, dass es nun wirklich eine Tragödie ist, dass die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein»⁸. Die Forderungen des Zuschauers also macht Schiller sich zu eigen, und von diesen lässt er sich leiten, wenn er von der Bühne herab auf sein Publikum wirken will: «Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muss einmal ausgefüllt und in allen Punkten seiner Peripherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Mass für den Poeten. Und weil die moralische Anlage die am meisten entwickelte ist, so ist sie auch die forderndste, und wir mögens auf unsere Gefahr wagen, sie zu vernachlässigen»⁹. Wenn wir an anderer Stelle dann etwa lesen, wie leer doch

⁴ 12. August 1799.

⁵ 12. Dezember 1797.

⁶ 6. August 1800.

⁷ 22. April 1803.

⁸ 17. März 1799.

⁹ An Goethe, 29. Dezember 1797.

eigentlich das Moralische sei, wie man es aber nicht vertilgen dürfe, um «unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu gefallen», so erkennen wir, wie sehr Schiller gewillt ist, auf die Zuschauer Rücksicht zu nehmen¹⁰.

«Auch zu Lauchstädt sind es also, wie Ihr Repertorium besagt, die Opern, die das Haus füllen. So herrscht das Stoffartige überall, und wer sich dem Theaterteufel einmal verschrieben hat, der muss sich auf dieses Organ verstehen»¹¹. Das mutet uns seltsam an, wenn wir uns daran erinnern, mit welch abschätzigen Worten Schiller in seinem Aufsatz «Über das Pathetische» die Menschen beschreibt, die, hingerissen vom sinnlichen Schmelz der neueren Musik, ihren Ausdruck ins Tierische verzerren¹². Doch eben um des Publikums willen muss der Theaterdichter das Opernhafte, das unmittelbar auf das Gemüt wirkt, das Stoffartige, das durch sich selber elementar das Herz des Zuschauers ergreift, beherrschen, so sehr ihm der dadurch hervorgerufene Affekt auch suspekt erscheinen mag. So aber erweist das Theater seine Anziehungskraft, so erregt der Dichter das Interesse des Publikums, das eben an das Stoffartige, an das Irdische und Vergängliche der menschlichen Existenz gebunden ist.

Und noch weiter in Schillers Schaffen hinein wirkt die Berechnung auf die Zuschauer. Sie kann sogar bei der Wahl des Stoffes eine Rolle spielen. Auf die Geschichte des Wilhelm Tell wird der Dichter erst aufmerksam, als er schon überall das Gerücht verbreitet findet, er schreibe an einem Telldrama¹³. Und wie er sich zu solcher Arbeit tatsächlich entschlossen, schreibt er an Wilhelm von Wolzogen: «Ich arbeite an dem Wilhelm Tell, womit ich den Leuten den Kopf wieder warm zu machen denke. Sie sind auf solche Volksgegenstände ganz verteuelt erpicht»¹⁴.

Überall, wo Schiller seine Stücke auf die Wirkungsmöglichkeiten der Weimarer Bühne ausrichtet, überall, wo er sich mit dem Wesen der lauschenden Menge des Zuschauerraums beschäftigt, um deren Aufnahmefähigkeit, deren Wünschen und Fordern gerecht zu werden, äussert sich Schillers innerstes Verlangen, den Zuschauer zu beeindrucken und in seinen Bann zu ziehen. Deshalb lesen wir in seinen Schriften und Briefen immer wieder: «Der Zweck der Tragödie ist Rührung». «Die Affekte des Zuschauers

¹⁰ An Goethe, 27. Februar 1798.

¹¹ An Goethe, 6. Juli 1802.

¹² Vgl. XI, 250.

¹³ Vgl. Brief an Cotta, 16. März 1802.

¹⁴ 27. Oktober 1803.

müssen erregt werden». «Die Tragödie muss erschüttern». «Anfänglich gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüter». Darin liegt von den «Räubern» bis zum «Demetrius» die ursprüngliche und unveränderliche Leidenschaft des Dichters, der sich dem Theaterteufel verschrieben hat.

Doch ebenso im Innersten des Dichters begründet ist das elementare Streben nach Freiheit: Beherrscht zu werden ist unerträglich. Es «ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig»¹⁵.

Gerade aber durch das Spiel mit den Affekten kann der Dichter dem Publikum Gewalt antun und ihm seine Selbständigkeit rauben. Die neuere Musik etwa kann den Zuschauer dadurch beherrschen, dass sie ihn berauscht und zum Opfer des sinnlichen Eindrucks macht. Die Rührung durch «die poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung» kann sinnlich so übermächtig sein, dass der Zuschauer sich an den Stoff dieser vorgestellten Handlung verliert und seiner selbst nicht mehr bewusst wird: «Wird das Mitleiden zu einer solchen Lebhaftigkeit erhöht, dass wir uns mit dem Leidenden ernstlich verwechseln, so beherrschen wir den Affekt nicht mehr, sondern er beherrscht uns»¹⁶. Auch eine lehrende und moralische Kunst, die doch der Dichter in Rücksicht auf das Publikum nicht verachten darf, läuft Gefahr, das Gemüt des Zuschauers in eine bestimmte Tendenz zu drängen und ihm seine Freiheit zu nehmen.

Das aber darf nicht sein. «Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muss völlig frei und unverletzt bleiben, es muss aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehn»¹⁷. So lesen wir im 22. Brief «Über die ästhetische Erziehung des Menschen»; und gleich anschliessend heisst es im Blick auf die Tragödie: «...und dann wird wohl kein wahrer Kunstkennner leugnen, dass Werke, auch selbst aus dieser Klasse, umso vollkommener sind, je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affekts die Gemütsfreiheit schonen»¹⁷. Der Sturm der Affekte also, der «Zauberkreis» des Kunstwerks, das Berückende wird nicht verleugnet, nur muss es so gestaltet sein, dass der Zuschauer von der Gewalt des dargestellten, menschlichen Geschehens nicht beherrscht wird, sondern ihr gegenüber auf einem erhabenen Standpunkt bleibt und sie als ein Objektives betrachten kann. Die Gestaltung, die Form erhebt das Kunstwerk über die blosse Naturnachahmung hinaus zur ästhetischen Wirkung.

¹⁵ XII, 264.

¹⁶ XII, 318.

«In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre, ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet»¹⁷.

Die Form, die den Zuhörer angesichts des bewegten, sinnlichen Lebens der Handlung so in Freiheit versetzt, ist in der Tragödie eine «*ästhetische Organisation*» des Stoffes, ein *Kunstplan*, dessen Wesen wir in der Folge zu besprechen haben.

Zu diesem Kunstplan gehört zunächst der *Ausgleich von Furcht und Mitleid*. Diese beiden Begriffe der aristotelischen Definition der Tragödie stehen wie bei Lessing so auch bei Schiller im Zentrum des theoretischen und praktischen Bemühens um die Tragödie. Während aber Lessing die Furcht nur als das auf sich selbst bezogene Mitleid gelten lässt, kommt bei Schiller der Furcht und dem Schrecken viel grössere Bedeutung zu. Nach der ersten Vorlesung der «Braut von Messina» schreibt Schiller über die Wirkung des Stückes an Goethe: «Die Furcht und der Schrecken erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft, auch die sanftere Rührung gab sich durch schöne Äusserungen kund»¹⁸.

Schiller misstraut der sanfteren Rührung. Gewiss, sie ist nicht entbehrlich, doch hat sie es mit dem Herzen des Menschen zu tun. Sie zieht den Zuschauer in die Handlung hinein, sie lässt ihn mitleiden, sie ergreift sein Gemüt, sie nimmt ihn gefangen. Furcht und Schrecken dagegen lassen den Menschen schauern vor dem Grauen der Welt. Das Mitleid zieht an und berückt, die Furcht stösst ab und entrückt. Stehen die beiden Affekte im Gleichgewicht, halten sie sich gegenseitig die Waage, so gewinnt der Zuschauer die fruchtbare Distanz zum vorgestellten, menschlichen Geschehen, indem er wohl daran teilnimmt, nicht aber beherrscht wird.

Zur Herstellung dieses Gleichgewichts aber betont Schiller die Wirkung der Furcht viel stärker als die des Mitleids. Zu einem

¹⁷ XII, 85 f.

¹⁸ 5. Februar 1803.

geplanten Drama über Julian Apostata äussert er: «Das fürchterliche Interesse, das der Stoff hat, müsste die Gewalt der poetischen Darstellung desto wirksamer machen»¹⁹. Zum Fragment «Narbonne» heisst es: «Es ist von tragischer Kraft, dass etwas Furchtbares, was man nicht erwartet, etwas noch viel Schlimmeres, als was man weiss, noch zurück ist und ans Licht kommt»²⁰. Und an anderer Stelle wieder überlegt Schiller, ob Britannicus oder Agrippina sich besser als Tragödienstoff eignen würden: «Der Tod des Britannicus und der Tod der Agrippina geben beide den Stoff zu einer reinen Tragödie, und vorzüglich der letztere. In dem ersteren ist vielleicht noch zu viel von einem stoffartigen Interesse und einem sentimentalischen Mitleid zu fürchten, da der Untergang der Agrippina mehr die tragische Furcht und das tragische Schrecken erregt»²¹. Und aus dem Fragment «Elfride» erfahren wir, dass schon die Eröffnung des Stücks «die fatalste Wirkung» tun und die «höchste tragische Furcht» erwecken muss²². Die Begriffe «tragisch» und «furchterregend» scheinen also untrennbar zusammenzugehören. Dies ist auch der Grund von Schillers Bewunderung für Shakespeares Richard III.: «Dass der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschliesst, kommt dieser hohen Wirkung sehr zustatten, alles ist energisch darin und gross, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des tragisch Furchtbaren, was man genießt»²³. Und wie Schiller die tragische Qualität des Stoffes der «Maria Stuart» erklärt, fährt er fort: «An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleiden wird sich auch schon finden»²⁴. Schiller glaubt, es sei viel leichter, durch die Kunst das Stoffartigwidrige zu überwinden als eine bestehende Sympathie, einen schmelzenden Affekt zu dämpfen. Er selbst empfindet, dass er «von alten Zeiten her an Stoffen hängt, die das Herz interessieren»²⁵, wobei er an die «Jungfrau von Orléans» und wohl zurück an seinen «Don Carlos» denkt. So stellt sich eben das Mitleid von selber ein, und wenn nur das Moment der tragischen Furcht gefunden ist, dann ist der Stoff zur klassischen Behandlung der Tragödie qualifiziert, der klassische Ausgleich der Affekte gewährleistet.

Dass die Handlung sich auf das Nebeneinander des berückenden und entrückenden Affekts stützt, wird uns mit wunderbarer Deut-

¹⁹ An Goethe, 5. Januar 1798.

²⁰ Kettner II, 104.

²¹ Kettner II, 239.

²² Kettner II, 111.

²³ An Goethe, 28. November 1797.

²⁴ An Goethe, 18. Juni 1799.

²⁵ An Körner, 13. Juli 1800.

lichkeit aus einer kleinen Bemerkung im Fragment «Elfride» klar. Das Stück beginnt mit dem Verrat Ethelwolds, des Haupthelden, und endet mit seinem Untergang: «Zwischen der entdeckten Ver-rätere! Ethelwolds und seinem Tod verstreicht eine Zeit, verläuft eine Handlung.» Eine Fussnote zum Schluss dieses Satzes bemerkt: «Es entsteht eine Hoffnung und eine Furcht»²⁶. Diese Anmerkung könnte sehr wohl bei jeder Handlung von Schillers klassischen Dramen stehen.

Ein weiteres Moment in der Organisation des Stoffes liegt in der kunstvollen *Gradation der Affekte*: Im Entwurf «Rosamund» führt Schiller aus, Rosamund sei eitel, und ihre Selbstsucht müsse alle Greuel erzeugen: «Es muss eine Gradation der Unmenschlichkeiten sein, und das Mass muss sich stufenweise vollenden»²⁷. Dazu finden wir im Aufsatz «Über die tragische Kunst» eine Erklärung: «Wenn der Anfänger den ganzen Donnerstrahl des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüter schleudert, so gelangt jener (der geübte Künstler) Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, dass er sie nur allmählich und gradweise rührt»²⁸. Dass auf diese Weise der Zuschauer tiefer und eindringlicher in den Lauf des Geschehens hineingeführt wird, bedarf wohl keiner Begründung, und wir sehen auch Schiller immer wieder zu diesem Kunstmittel greifen.

Im «Demetrius» etwa ist von der Gradation die Rede, mit der uns die Beweise für die echte Geburt des Thronprätendenten glaubhaft gemacht werden, oder von der Gradation der Unfälle, die ihm zustossen. Und von Rosamund heisst es, sie müsse vor ihrem höllischen Bräutigam gewarnt werden: «Sie kann gradatim gewarnt werden und immer vergebens»²⁹. Wir denken dabei an die gleiche Erscheinung im «Wallenstein»: die ständigen Warnungen Hloz und Terzkys empfinden wir tatsächlich wie Schläge, die an Wallensteins Selbstsicherheit rühren und uns die Folgen seiner Verblendung in steigendem Masse befürchten lassen. Und auch durch natürliche Gradation, meint Schiller, «entsteht und wächst und vollendet sich vor unsern Augen die Neugier des Ödipus, die Eifersucht des Othello»³⁰.

Ähnlich lautet auch ein Satz über Warbeck, den falschen Herzog von York: «Alle Spuren von Herz und Gefühl, welche der Be-

²⁶ Kettner II, 114.

²⁷ Kettner II, 263.

²⁸ XI, 173.

²⁹ Kettner II, 262.

³⁰ XI, 175.

trüger zuweilen zeigt, bekommen aber dadurch ein Relief, dass sie nicht zu sehr verschwendet sind, dass er der Regel nach kalt, besonnen, realistisch und kurz als ein weltkluger Wagehals sich zeigt»³¹. Auch hier prägen sich uns die sympathischen Züge durch ihre bewusst sparsame Verwendung besonders gut ein; zugleich aber gewinnen sie dadurch eine besondere Beleuchtung, dass sie sich vor einem andern Hintergrund abheben. Wieder gibt uns der Aufsatz «Über die tragische Kunst» noch weiteren Aufschluss: «Gegen Ermattung, gegen die Wirkungen der Gewohnheit ist der Wechsel der Empfindungen das kräftigste Mittel. Dieser Wechsel frischt die erschöpfte Sinnlichkeit wieder an, und die Gradation der Eindrücke weckt das selbsttätige Vermögen zum verhältnismässigen Widerstand. Unaufhörlich muss dieses geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Falle um das Leiden, im zweiten um die Tätigkeit getan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rührung. In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das grosse Geheimnis der tragischen Kunst; da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte»³².

Einen zweiten Dienst also leistet die Gradation der Affekte dem Dramatiker. Es prägen sich nicht nur die Eindrücke fester ein, sondern zugleich auch wird der Zuschauer zu selbsttätiger Auseinandersetzung mit dem sinnlichen Affekt herausgefordert. Wie der Ausgleich zwischen Furcht und Mitleid so sichert auch die bis zum Schluss unentschiedene Auseinandersetzung mit den Reizen des Irdischen, das schwebende Gleichgewicht also zwischen Sinnlichkeit und Selbsttätigkeit, die innere Freiheit des Publikums.

Ein anderes Zitat aus demselben Aufsatz mag uns den gleichen Gedanken noch einmal nahe bringen: «Sie (die Sinnlichkeit) erlangt gleichfalls das Übergewicht, wenn ihr durch Anhäufung ihrer Gegenstände und durch das blendende Licht, das eine aufgeregte Einbildungskraft darüber verbreitet, Nahrung gegeben wird. Nichts hingegen ist geschickter, sie in ihre Schranken zurückzuweisen, als der Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen, an denen sich die unterdrückte Vernunft wie an geistigen Stützen aufrichtet, um sich über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heitern Horizont zu erheben. Daher der grosse Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittensprüche, an der rechten Stelle in den dramatischen Dialog eingestreut, für alle gebildete Völker gehabt haben, und der fast übertriebene Gebrauch, den schon die Griechen davon machten. Nichts ist einem sittlichen Gemüte

³¹ Kettner II, 144.

³² XI, 172.

willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zustand des blossen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbsttätigkeit geweckt und in seine Freiheit wieder eingesetzt zu werden»³³.

Die so hervorgerufene Selbsttätigkeit zwingt nun den Zuschauer, auf die Handhabung der künstlerischen Mittel, auf die Führung der Handlung und das heisst, auf die kunstvolle Organisation des Stoffes zu achten.

Das Grundgerüst dieser Organisation bildet die *«tragische Fabel»*. Ich finde . . . dass der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden»³⁴. Oder wenn der Stoff schon vorliegt, so heisst es, derselbe müsste zuerst in eine «tragische Fabel» verwandelt werden. Das bedeutet, dass der rohe Stoff, unbekümmert um historische Richtigkeit, zunächst in eine der Tragödie gemässe Form umgestaltet werden muss.

In dieser Form ist alles *«reine Handlung»*. Alles muss in ein bühnergemässes, sichtbares Geschehen verwandelt werden, denn das Drama ist eben jenes betastliche Objekt, nach dem sich Schiller zur Zeit seiner philosophischen Studien so sehr gesehnt hat. Die Szenen müssen nun «für die Augen» sein, «voll Handlung und Bewegung», wie das zum Beispiel im «Seestück» und an vielen anderen Stellen gefordert wird³⁵. Es scheint, dass dadurch in Rücksicht auf die Bühne und den Zuschauer der Fülle der sinnlichen Erscheinungen der realen Welt und damit der stoffartigen Wirkung Tor und Tür geöffnet wird. Repräsentiert sich doch die Handlung als eine vielfältige und gegenwärtige, in die sich der Zuschauer mit seiner ganzen Phantasie hineindenken kann.

Und doch liegt eben darin, dass alles Handlung ist, schon eine Beschränkung. Das Interesse für den Helden tritt in den Hintergrund, denn auch dieser wird von der Handlung bestimmt. Sein Charakter gestaltet sich so, wie die Handlung seiner bedarf und nicht so, wie das Ideal des Dichters, seine subjektive Sympathie, ihn auszeichnen möchte: «Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein»³⁶. Jeder Charakter erscheint nur durch seinen Anteil an der Handlung. Auf den Held des Stückes fällt dabei das Handlungszentrum, mit dem alles in Korrelation steht. Doch braucht der Held nicht treibende Kraft zu sein wie beispielsweise La Valette im Malteserfragment; die Handlung braucht nicht von ihm auszugehen. Die Maria Stuart und die Agrippina wie auch

³³ XI, 167.

³⁴ An Goethe, 4. April 1797.

³⁵ Kettner II, 252.

³⁶ An Körner, 13. Juli 1800.

der Wallenstein sind passive Gestalten: «Da der Hauptcharakter (Wallenstein) eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen»³⁷.

Einerseits offenbart also die reine Handlung die sinnliche Macht der anschaulichen und lebendigen Bewegung, und andererseits wird dadurch, dass sie das Stück beherrscht, das unmittelbare, subjektive Interesse von den handelnden Personen losgelöst; die tragische Krise wirkt, durch die Umstände allein herbeigeführt, gesteigerte Furcht, und zwar so sehr, dass sogar das Gleichgewicht gestört werden und das Stück «eine gewisse Kälte» erzeugen könnte³⁸. Von diesem Umstand wird später noch die Rede sein. Immerhin beklagt sich der Dichter anlässlich einer Aufführung der «Maria Stuart» über die Schwerfälligkeit des Publikums: «... , so kann sich das Publikum nicht darein finden, an einer reinen Handlung ohne Interesse für den Helden ein freies Gefallen zu finden; und eben dadurch werden dramatische Schriftsteller in der Wahl der Stoffe so sehr beengt; denn die reinsten Stoffe in Absicht der Kunst werden dadurch ausgeschlossen, und sehr selten lässt sich eine reine und schöne Form mit dem affectionierten Interesse des Stoffes vereinigen»³⁹. Dieser seltene Fall wäre offenbar dann gefunden, wenn der distanzierenden Wirkung der reinen, dominierenden Handlung eine gleichwertige, anziehende Wirkung in der Person des Helden entgegenstehen könnte⁴⁰.

Die reine Handlung darf nun aber im Sinne der dramatischen Zweckbestimmung nicht aus einer willkürlichen Aneinanderreihung von glänzenden Situationen bestehen, auch sie muss nach einem bestimmten Formprinzip geordnet sein. Ihr Ausgangspunkt ist der «*prägnante Moment*», ihr Zielpunkt das «*punctum saliens*».

Allerdings werden diese beiden Begriffe von Schiller oft gleichbedeutend verwendet, und dann bezeichnen sie das Zentrum des Handlungsablaufes, das es ermöglicht, die ganze Handlung als Einheit zusammenzufassen. Sie meinen im eigentlichsten Sinne den springenden Punkt der Handlung, dessen Erfindung für die tragische Fabel unerlässlich ist. Über die «Malteser» lesen wir in einem Brief an Goethe unter dem 22. Oktober 1799: «Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen, das punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen, grossen und rührenden Handlung». Später aber, am 13. Mai 1801, heisst es in einem

³⁷ An Goethe, 2. Oktober 1797.

³⁸ An Körner, 13. Mai 1801.

³⁹ An Körner, 5. Oktober 1801.

⁴⁰ Das gelingt Schiller erst im Demetriusfragment: Vgl. unten S. 127 ff.

Brief an Körner: «Noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück, alles andere ist gefunden . . . Ein anderes Sujet . . . möchte früher an die Reihe kommen.» Schiller scheint bei seinem Maltessedrama über dieses punctum saliens, das eben das Ganze zu einer einfachen Handlung ordnet, nicht ins klare zu kommen; und das verhindert die Ausführung des Stücks. Wie bei den «Maltessern», so beherrscht das Suchen nach diesem zusammenfassenden Handlungszentrum Schillers ganzes Denken beim Anpacken jedes dramatischen Stoffes. So schreibt er zum Beispiel in dem Entwurf «Das Schiff» gleich am Anfang: «Die Aufgabe ist ein Drama, worin alle interessanten Motive der Seereisen, der aussereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zufälle geschickt verbunden werden. Aufzufinden ist ein punctum saliens, aus dem alle sich entwickeln, um welches sich alle natürlich anknüpfen lassen, ein Punkt also, wo sich Europa, Indien, Handel, Seefahrten, Schiff und Land, Wildheit und Kultur, Kunst und Natur etc. darstellen lässt»⁴¹. Oder zum Fragment «Rosa-mund» etwa lesen wir: «Die Ballade handelt von dem prägnanten Moment der Katastrophe, und das Vorhergehende muss daraus widerscheinen»⁴².

Meistens aber werden die beiden Begriffe in Schillers Briefen und dramatischen Studien deutlich voneinander unterschieden, und daran wollen wir uns im folgenden halten:

Der prägnante Moment ist eine Kategorie der Exposition: «Der Moment der Handlung (im Wallenstein) ist so prägnant, dass alles, was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinne notwendig darin liegt, daraus hervorgeht»⁴³. Zum «Narbonne» heisst es: «In dem prägnanten Moment, wo die nötigen Requisiten parat liegen, gibt er selbst den Impuls, dass sie sich zu der Entdeckung in Bewegung setzen»⁴⁴. Auch im «Warbeck» muss der Moment der Handlung «prägnant und dringend» sein: «Die Handlung ist eine aufbrechende Knospe; alles liegt schon darin, und es entfaltet sich nur in der Zeit. Alles muss sich natürlich und notwendig aus den Prämissen entwickeln; was daher geschieht und sich ereignet, muss gleich in der Idee und in der Anlage des Stückes vorbereitet und begründet sein»⁴⁵. Im prägnanten Moment der Exposition also ist die Handlung vor ihrer Entwicklung vollständig zusammengefasst, und es bedarf nur eines kleinen Anstosses, um sie zu ihrer ganzen Entfaltung zu

⁴¹ Kettner II, 244.

⁴² Kettner II, 262.

⁴³ An Goethe, 2. Oktober 1797.

⁴⁴ Kettner II, 104.

⁴⁵ Kettner II, 120.

bringen und zur Katastrophe zu führen. Entsprechend lautet ein Abschnitt über «Die Prinzessin von Celle»: «Vor allen Dingen muss die Handlung prägnant und so beschaffen sein, dass die Erwartung in hohem Grade gespannt und bis ans Ende immer in Atem gehalten wird. Es muss eine aufbrechende Knospe sein, und alles, was geschieht, muss sich aus dem Gegebenen notwendig und ungezwungen entwickeln. Daher müssen alle Partien in höchster Einheit verschlungen sein und alle bewegenden Kräfte auf einen einzigen Punkt hindrücken» ⁴⁶.

Diesen Punkt nennt Schiller nun besonders das *punctum saliens*. Aus dem bereits zitierten Brief an Körner vom 13. Mai 1801 erfahren wir die Definition: «Noch fehlt mir das *punctum saliens* zu diesem Stück, alles andere ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen Tat, auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird.» Das *punctum saliens* betrifft also die Peripetie. Im «Narbonne» ist diese Peripetie in einer Fussnote als «fatale Konkurrenz» derjenigen Personen bezeichnet, die um Narbonnes Geheimnis und Verbrechen wissen ⁴⁷. Im fatalen Moment, im *punctum saliens*, laufen alle Fäden des Stückes zusammen und bewirken Katastrophe und Auflösung. Im «Wallenstein» ist von der «feindlichen Zusammenkunft der Dinge» die Rede ⁴⁸; und damit ist aufs genaueste ausgedrückt, wie im *punctum saliens* alle Dinge, die die Handlung bewegen, wieder zusammengerafft werden, und zwar in einer für den Helden feindlichen Weise, weil ihre Zusammenkunft seinen Untergang bedeutet.

Zwischen diesen beiden hervorstechenden Punkten im Gerüst des Dramas kommt nun aber alles auf die geschickte und natürliche «*Verknüpfung der Begebenheiten*» an. «Dass er (Aristoteles) bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heisst recht den Nagel auf den Kopf getroffen» ⁴⁹. Der prägnante Moment und das *punctum saliens* sind dabei die Hauptknotenpunkte. Gelingt es nun, einen verwickelten Stoff in ihnen straff zusammenzufassen und zugleich eines aus dem andern ungezwungen sich entwickeln zu lassen, dann «steht alles in Korrelation», es bleibt «nichts Blindes», nicht Überflüssiges im Stück.

Zum Kunstplan der Tragödie gehört noch ein weiteres Moment: die *Präzipitation*: Die Handlung «muss aber von Anfang schon in eine rapide Bewegung gesetzt und das Interesse zunehmend ge-

⁴⁶ Kettner II, 220.

⁴⁷ Kettner II, 82 Anm. 2.

⁴⁸ V. 6633.

⁴⁹ An Goethe, 5. Mai 1797

spannt werden», lesen wir in den Skizzen zum «Warbeck»⁵⁰. Zum «Wallenstein» schreibt Schiller: «Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang in eine solche Präzipitation und Neigung zu bringen, dass sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt»⁵¹. Und in den Notizen zur «Prinzessin von Celle» heisst es: «Damit die Geschichte rasch zu einer Katastrophe sich abrolle, muss gleich anfangs ein lebhafter Stoss hineingebracht werden: es muss alles gleich so anfangen, dass eine Krise erwartet wird»⁵². «Es muss also dargestellt und motiviert werden, dass alles schon verhängnisvoll bereit liegt und nur auf den Anstoss wartet» (Narbonne)⁵³. Alles was zur dramatischen Präzipitation führt, ist somit im prägnanten Moment, der wie eine Knospe aufbrechen soll, schon angelegt. Zur beschleunigten Bewegung bedarf es nur noch des Anstosses. Dann aber «drängen» und «hetzen» die Ereignisse sich zur «kühnen Unternehmung», und mit steigender Spannung folgt der Zuschauer dem Geschehen bis zum Kulminationspunkt, dem *punctum saliens*, das seinerseits die verschiedenen Handlungsfäden wie ein Magnet an sich reisst, um dann zur Entspannung und zur Auflösung zu führen.

Ein Kunstmittel von tragischer Qualität ist ferner die *Antizipation*: «Es ist nur nötig, dass in der Exposition dem Zuschauer alles verraten werde, damit die Furcht immer herrsche»⁵⁴. So lautet ein Satz im Narbonnefragment. Und wir erkennen gleich, dass die Antizipation in verschiedener Beziehung der Absicht der Tragödie entgegenkommt. Sie sorgt für die tragische Furcht, die mit dem natürlichen Mitleid ins Gleichgewicht zu stellen ist; sie begünstigt die strenge Zusammenfassung des Stoffes, indem sie im gleichen Gedanken den prägnanten Moment und das *punctum saliens* prägt und zusammenschliesst; und endlich befördert sie die Präzipitation, indem der Zuschauer von Anfang an durch das gewiss zu befürchtende Ende in Atem gehalten wird und die Erwartung zum Ende hin drängt. Je gewisser die Katastrophe in der Exposition vorhergesagt wird, desto besser vermag die Antizipation ihren Zweck zu erfüllen. So haben sich die griechischen Tragiker des Orakels als eines Mittels der Antizipation bedient, und Schiller meint denn auch: «Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist»⁵⁵. Die

⁵⁰ Kettner II, 162.

⁵¹ An Goethe, 2. Oktober 1797.

⁵² Kettner II, 223.

⁵³ Kettner II, 85.

⁵⁴ Kettner II, 81.

⁵⁵ An Goethe, 2. Oktober 1797.

Neugierde allerdings kommt nicht auf ihre Rechnung. Die spannungsvolle Frage nach dem, was die Handlung bringen wird, besteht nicht mehr; die Frage richtet sich auf das Wie des menschlichen Leidens und Geschehens und ist deshalb auch von höherem Interesse. Der Zuschauer kennt das Ziel, er steht über der Sache, auf dem erhabenen Standpunkt; aus Distanz also kann er selbsttätig teilnehmen an der menschlichen Handlung, die ihn durch Akzentuierung und Tempo der Vorstellung in ihren Strudel hineinzureissen versucht.

In der «Maria Stuart» wird die Antizipation durch die Verkündigung des Todesurteiles gegeben. Wie das Stück noch kaum begonnen ist, schreibt Schiller dazu: «Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, dass man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird»⁵⁶.

Mit der Antizipation ist hier gleich noch ein zweiter Kunstgriff verbunden: Die Handlung scheint vom bekannten Ziele wegzuführen, das heisst, sie *retrogradiert* scheinbar, um die eigentliche Bewegung auf das Ziel hin nur umso unheimlicher zu beschleunigen⁵⁷. Es entsteht eine Hoffnung und eine Furcht, also wieder das schwebende Gleichgewicht der Affekte.

Auf diese Weise gestaltet sich der Kunstplan, «der nicht streng genug berechnet werden kann»⁵⁸. In seinen Schranken nur und erst bei seiner Ausführung hat die Imagination, die augenblickliche Empfindung des Dichters zu walten. Schiller spottet über die romantische Auffassung des Dichtertums, die das nicht anerkennt. So schreibt er etwa an Goethe über ein Journal, woraus der «Einfluss Schlegelischer Ideen auf die neuesten Kunsturteile» ersichtlich ist: «Sie werden erstaunen, darin zu lesen, dass das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewusstlos sein muss, und dass man es besonders Ihrem Genius zum grossen Vorzug anrechnet, ganz ohne Bewusstsein zu handeln . . . Der Naturalismus ist das wahre Zeichen der Meisterschaft, und so hat Sophokles gearbeitet»⁵⁹.

⁵⁶ An Goethe, 18. Juni 1799.

⁵⁷ Retrogradation ist nach Goethes und Schillers Aufsatz «Über epische und dramatische Dichtung» eine Bewegung, die die Handlung vom Ziel entfernt und vorzüglich dem Epos eigen ist. Hier wird sie aber dadurch in den dramatischen Kunstplan eingefügt, dass sie als eine nur scheinbare Retrogradation das mächtige Vorwärtsschreiten zur bekannten Katastrophe verbirgt und damit die echt dramatische Spannung erhöht.

⁵⁸ An Körner, 12. September 1794.

⁵⁹ 26. Juli 1800.

Nun soll aber gerade nicht nur der Dichter nicht bewusstlos seine Werke hervorbringen, sondern auch das Publikum darf nicht bewusstlos dem Kunstwerk gegenüber stehen. Der Dichter hat den rohen, sinnlichen Stoff der Kunstform zu unterwerfen und durch die bewusste, planmässige Vorstellung den Zuschauer zu selbsttätiger Auseinandersetzung herauszufordern, damit er frei bleibe von der Knechtschaft der Sinne.

Zugleich aber bietet der Kunstplan Raum für die pathetische Entfaltung des sinnlichen Lebens und menschlichen Geschehens; er ist bühnengemäss, auf das Publikum berechnet und verbürgt also die *theatralische Wirkung*.

Alle seine Elemente, Ausgleich und Gradation der Affekte, reine Handlung, straffe Zusammenfassung im prägnanten Moment und im *punctum saliens*, Präzipitation, Antizipation und scheinbare Retrogradation, sie alle tragen dazu bei, das Geschehen zu objektivieren und gleichzeitig zum Gegenstand des Interesses und der Spannung zu machen. Und darin liegt Schillers Kunst des Dramas.

Eben diese Kunst aber ist es, die Schiller an den Griechen bewundert: «Nie schämt sich der Grieche der Natur: er lässt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte und ist dennoch sicher, dass er nie von ihr unterjocht werden wird» ⁶⁰.

⁶⁰ XI, 247.

III. DER «KÖNIG ÖDIPUS» DES SOPHOKLES

Nach diesen theoretischen Überlegungen zu Schillers Kunst des Dramas stehen uns nun die Begriffe zur Verfügung, um im Sinne Schillers an Sophokles heranzutreten. Warum wagt sich Schiller nicht in sein neues dramatisches Schaffen hinein, ehe er nicht «der griechischen Tragödie mächtig» ist? Warum bezeugt er uns immer wieder die «grosse Lust», sich «nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen»¹? So stellen sich uns zunächst die Fragen, und es gilt nun zu untersuchen, inwiefern die griechische Tragödie dem Dichter Vorbild sein kann. Der sophokleische «König Ödipus» mag uns als Paradigma dienen. Gewiss können wir dieses Drama nicht als für die griechische Tragödie schlechthin repräsentativ auffassen, doch steht es im Denken Schillers im Vordergrund, und von ihm geht unstreitig auch der grösste Einfluss aus.

Am 2. Oktober 1797 schreibt Schiller an Goethe: «Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Ödipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermesslich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, dass man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, dass das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, dass etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert als die Furcht, dass etwas geschehen möchte.

Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten!»

Wir begegnen hier bei Schiller zum ersten Mal dem Begriff der *tragischen Analysis*, jener Form des Dramas also, in der alle Handlung zu Beginn des Stückes schon geschehen ist und auf der Bühne nur wieder aufgerollt und zur Entdeckung gebracht wird. Es ist nicht schwer, zu erkennen, dass diese Form die Verwirkli-

¹ An Körner, 13. Mai 1801.

chung von Schillers Kunstplan eminent begünstigt. Zwei Vorteile sind es, die Schiller in ihr erkennt: Erstens erhöht die analytische Methode die tragische Furcht, und das allein schon bedeutet für Schiller, wie wir gesehen haben, dass die tragische Behandlung des Stoffes erleichtert wird. Zweitens aber wird auf analytischem Wege die Repräsentation einer weitläufigen und komplizierten Handlung entscheidend vereinfacht und zusammengedrängt, und das will heissen, dass sich der Stoff viel besser in den Kunstplan einfügt und ihm nicht so widerstrebt, wie das etwa beim Handlungsreichtum des Wallensteinstoffes der Fall ist. Auch wird die Anwendung der aristotelischen Regel von den drei Einheiten der Zeit, des Raumes und der Handlung leichter möglich. Schiller betrachtet zwar diese Einheiten nicht wie die französischen Klassiker als ein strenges Gesetz, aber er weiss, dass sie, wo sie sich anbieten, die Verwirklichung seines Kunstplanes fördern. Der prägnante Moment und das punctum saliens können besser gefasst werden, die beiden Knotenpunkte rücken näher zusammen, die Strecke zwischen ihnen wird nicht durch weitschweifende Nebenhandlungen verwirrt, und die Präzipitation drängt sich geradezu auf. «Wie begünstigt das nicht den Poeten!» Wir wollen nun mit Schiller diese analytische Handlung im «König Ödipus» näher betrachten:

In aller Kürze gibt der Prolog die Exposition: Die Stadt Theben ist von der Pest heimgesucht; die Menschen, die Herden und die Frucht des Bodens drohen im Tode zu ersticken. Der Priester erhebt im Namen des Volkes seine Klage zu Ödipus, dem grossen König, der, «erprobt vor andern in Geschicken des Lebens und in gottgesandtem Unglück», «durch eines Gottes Beistand» die Stadt beschützen soll, so wie er sie schon einmal «vom Fluch des Rätselungetüms» erlöst hat. Ödipus aber hat nicht erst die Klage des Priesters abgewartet, sondern sich bereits schon der Not des Volkes angenommen und zum delphischen Orakel geschickt, um aus göttlichem Munde das rettende Mittel zur Hilfe in Erfahrung zu bringen. Schon naht auch sein fürstlicher Bote Kreon, und er verkündet, eine «unheilbare Schwäre» hafte an dem Lande und Blut vergifte die Polis. In der von der Sphinx bedrohten Stadt ist nämlich versäumt worden, die Mörder des früheren Königs Laios, der, wie es heisst, von Räubern erschlagen worden ist, zu verfolgen. Laios zu rächen, ist also die Aufgabe, die Ödipus im Namen des Volkes übernimmt. Er weiss sich aber eben darin abhängig von der Gottheit, von der ihm «Heil wird oder Untergang». Die göttliche Instanz steht unantastbar über allem; sie hat die Pest über das Volk verhängt, und sie auch hält die Zukunft in Händen. Ödipus übernimmt ihren Auftrag und beginnt nun, um der allgemeinen Not zu gebieten und sich selbst vor möglichen Königs-

mördern zu sichern, nach dem Mörder des Laios zu fragen und zu forschen. Dieses Fragen wird das Stück in Bewegung setzen.

Soweit vernehmen wir im Prolog die einfache, vordergründige Exposition, und in ihr liegt schon der prägnante Moment, der nun wie eine Knospe aufgehen wird. In der durch die Situation geweckten einfachen Frage nach dem Mörder des Laios ist nämlich schon alles enthalten, was für die Aufwicklung der Vorgeschichte notwendig ist.

Das erkennen wir sogleich, wenn wir im ersten Epeisodion, das schon ein Stück der Handlung darstellt, die Hintergründe der Exposition erfahren. König Ödipus tritt hier als Richter auf. Er verflucht den Schuldigen und spricht die Verbannung über ihm aus. Das Stück hat nun nur den einen Zweck, den Schuldigen zu erkennen, damit der Fluch verwirklicht werde. Es handelt sich also um eine Gerichtshandlung, die denn auch das gegebene Mittel darstellt, ein vergangenes Geschehen analytisch wieder aufzudecken.

Als erster Zeuge vor Gericht erscheint Teiresias, der blinde Seher, «dem einzig von allen Menschen Wahrheit innewohnt». Unheimlich schon setzt seine Rede ein:

«Wehe! Wie furchtbar ist's, zu wissen, wo
Wissen nicht frommt. Des, mir so wohlbewusst,
Vergass ich. Ach, ich wäre nicht gekommen!»²

Er bereut gekommen zu sein und zögert zu sprechen; er gebärdet sich widerwillig, dunkel warnend, trotzend, und wir ahnen schon, dass er es sein wird, der den Anstoss gibt und die Handlung mit unheimlicher Präzipitation ins Rollen bringt. Als der starke Richter zwingt Ödipus den Seher zur Aussage, und nun wird es ausgesprochen: Ödipus ist der Mörder; Ödipus lebt in schändlichem Umgang mit den Seinen; Ödipus wird blind und entsetzlich zermalmt werden. Damit erfahren wir, welches Blut die Stadt vergiftet: nicht das ungesühnte Blut des Laios nur, sondern des Königs ganze Existenz. Nun ist alles gesagt, was am Schluss erkannt und geschehen wird. Teiresias antizipiert das Ende des Dramas, und zwar mit absoluter Gültigkeit, denn er steht wie das delphische Orakel an Stelle der göttlichen Instanz. Wir wissen nun genau, wie es mit Ödipus bestellt ist, ihm dagegen erscheinen die Aussagen des Teiresias unverständlich und unsinnig. Immerhin wird durch die Worte des Sehers eine neue, zweite Frage in ihm geweckt, die Frage nach seiner Herkunft, über der ein undurchdringliches Dunkel lastet. Sie zu lösen ist die zweite, tieferschürfende Aufgabe des Königs, und sie bringt einen neuen, zunächst verhaltenen, dann aber immer stärker werdenden Impuls in das Geschehen des Stücks.

² V. 316—19.

So hat sich bis zum Schluss des ersten Epeisodions die einfache, leicht fassbare Situation des Prologs zu einer ausgedehnten, unheimlichen Hintergründigkeit erweitert, der prägnante Moment ist aufgesprungen, das Stück steht in voller Aktion.

Verfolgen wir nun die weitere Entwicklung: Ödipus ist empört über die kühnen Anschuldigungen des Teiresias; in seinem Zorn glaubt er den Grund dafür in einer heimlichen Konspiration des Kreon gegen seine Stellung zu erkennen, und ein wildes Streitgespräch zwischen den beiden Fürsten bildet den Inhalt der nächsten Szene. Dieser Konflikt ist ohne Grund, im Affekt vom Zaune gerissen, denn Kreon ist dem König nie anders als in aufrichtigster Loyalität begegnet. Die Handlung scheint als eine willkürliche sich vom Ziel des Dramas wegzubewegen, verhindert sie doch den naheliegendsten Schritt des Richters, den einzigen, überlebenden Zeugen vom Mord des Laios vor Gericht zu rufen. Sie verzögert aber nicht nur die Entdeckung des Mörders, sondern auch das Erkennen der von Teiresias ausgesprochenen Wahrheiten. Der Streit scheint die Verfolgung von beiden vom Drama gestellten Fragen zu retardieren. Doch es scheint nur so.

Der Konflikt ruft Iokaste herbei. Sie versucht Ödipus' Zorn zu zerstreuen, indem sie sophistisch die Wahrheit und Gültigkeit der seherischen Kunst in Zweifel zieht. Sie weiss auch ihre Ungläubigkeit mit dem nicht erfüllten Orakel zu begründen, das ihr und Laios einst beschieden, ihr Sohn würde den Vater erschlagen; das Kind aber ist vor vielen Jahren schon in der Wildnis ausgesetzt und dem Tode preisgegeben worden, und Laios ist durch Räuber erschlagen worden. Eben diese beruhigenden Worte der Iokaste aber bringen Ödipus in höchste Erregung, denn in ihrer Rede fällt das belastende Stichwort, Laios sei an einem Dreiweg ermordet worden, und Ödipus erinnert sich, bei seinem Einzug in Theben eben an jenem Dreiweg einen Mann getötet zu haben. Es regt sich in ihm der Verdacht, dass er selbst der Mörder sei. Zugleich aber rückt für den Zuschauer auch der zweite Vorwurf des Teiresias stärker ins Blickfeld, denn Iokaste erzählt ihrem Gatten, Laios sei ihm im Aussehen nicht unähnlich gewesen, und Ödipus erinnert sich mit Entsetzen an das Orakel, das ihm selbst verheissen, er werde seinen Vater erschlagen. Wohl glaubt er, Polybos und Merope, die ihn erzogen, seien seine Eltern, doch das ist zweifelhaft, und das Orakel hat ihm darüber keine Klarheit gegeben. Sollte er der Mörder des Laios sein? Sollte der Seher recht behalten und er sich selber verflucht haben? Sollten tatsächlich die Orakel wahr sein und er dem Vatermord verfallen müssen? So muss Ödipus sich fragen, und während Iokaste die Orakel zu leugnen und damit von der Entdeckung der göttlichen Weissagung wegzuführen versucht, treibt sie Ödipus auf die un-

heimliche Spur, zu der schrecklichen Aufklärung. Sie weckt den Verdacht des Gatten gegen sich selbst, und es entsteht eine Furcht.

Gleich zu Beginn des nächsten Epeisodions aber entsteht eine Hoffnung. Eine neue Gestalt wird eingeführt, der Bote von Korinth, der die Nachricht vom Ableben des Polybos, des vermeintlichen Vaters von Ödipus, überbringt. Iokaste triumphiert:

« Göttliche Orakel!

Wo seid ihr nun? Wie lang floh Ödipus

Vor diesem Mann in Angst, dass er ihn morde.

Und sieh! Das Schicksal fällte ihn, nicht er»³.

Ödipus stimmt ein in Iokastes Jubel und in ihr vernichtendes Urteil über die Wahrheit der Orakel. Trotzdem aber kann er die leise Beunruhigung nicht los werden, der zweite Teil seines Orakels, der ihm prophezeit, er werde seine Mutter heiraten, könnte noch in Erfüllung gehen. Auch dafür aber weiss der Bote Rat, und alle göttliche Weisheit scheint widerlegt zu werden. Er eröffnet dem Ödipus, Polybos und Merope seien nicht die wahren Eltern, er selbst hätte Ödipus als ein kleines Kind aus den Händen eines Hirten von des Laios Leuten empfangen und gerettet. Statt aber damit des Ödipus Gewissen zu beruhigen, weist er nur zu deutlich auf die verhängnisvolle, abgründige Situation hin, in der sich Ödipus und Iokaste befinden. Es besteht die höchste Gefahr, dass die Entdeckung bewusst wird, und in unheimlicher Ahnung versucht Iokaste es zum letzten Mal, den Gang der Entwicklung aufzuhalten, indem sie ihren Gatten beschwört, von weiterer Nachforschung abzulassen. Ödipus aber, der von Anfang an mit bewusster Kraft zur Aufdeckung der Verbrechen treibt, verlangt, jenen Hirten aus dem Hause des Laios zu sehen, obwohl Iokaste nun mit gellendem Aufschrei in tiefstem Erkennen ihn verflucht und ins Haus stürzt.

Der Hirt erscheint als letzter Zeuge. Wie Teiresias so wagt auch er nur von Ödipus herausgefordert und gezwungen, zu sprechen, und alles entdeckt sich als Bestätigung der göttlichen Orakel: Ödipus:

«Ah! Ah! So geht alles genau auf! — Licht!

Ich sehe dich zum letztenmal, der ich

Entspröss, wo ich nicht sollt', umfing, die mir

Verwehrt war, den ich nie gedurft, erschlug. (Ab)⁴

Schritt für Schritt also bringt die Gerichtshandlung den König zur Entdeckung seines Verbrechens. In sorgfältiger Gradation wächst seine Neugier, das dunkle Geheimnis zu ergründen. Darauf hat Schiller selbst hingewiesen, und tatsächlich erleben wir auch, wie sich diese Neugier in stetiger Steigerung zur unheimlichen

³ V. 946—49.

⁴ V. 1182—85.

Ahnung, zur schrecklichen Gewissheit wandelt und uns in steigendem Masse erschüttert. Dazu kommt, dass alle Stationen der Entwicklung Momente der scheinbaren Retrogradation sind. Der Streit mit Kreon, die Sophistik der Iokaste und die Botschaft des Boten von Korinth scheinen die Handlung von der Katastrophe wegzubewegen, führen sie ihr aber in Wirklichkeit immer näher und näher. Das begünstigt die Spannung und Präzipitation. Auch wächst jedes Glied der Handlung aus dem vorhergehenden heraus, so dass die Verknüpfung der Begebenheiten deutlich und konsequent verwirklicht ist. Zugleich aber lässt die Gradation der Aufklärung des Helden den Zuschauer zur Besinnung auf sich selber kommen, so dass er sich nicht im fortreissenden Tempo der Handlung verliert.

Der Moment der Entdeckung ist das punctum saliens, das Ziel in dem alle Fäden der Handlung zusammenlaufen, der Zeitpunkt, an dem Ödipus zu der anfänglich wirren Widersprüchlichkeit von Weissagungen und Tatsachen bekennen muss: «So geht alles genau auf!» Alle Personen, die mit dem Schicksal des Ödipus verbunden sind oder doch darum wissen, tragen ein Stück zu dieser Entdeckung bei. Die «fatale Konkurrenz» der Zeugen bewirkt das schreckliche Erkennen.

Die erste Spannung auf das punctum saliens hin wird durch die Weissagung des Teiresias hervorgerufen und im Laufe der Handlung in doppelter Variation wieder aufgenommen und verstärkt in den Orakeln der Iokaste und des Ödipus. Noch ein anderes Mittel aber treibt die Präzipitation gewaltig vorwärts: der Charakter des Helden. Ödipus nimmt die Bestimmung des Orakels nicht an, er will nicht anerkennen, dass sein Schicksal von den Göttern festgelegt ist; noch glaubt er sich frei, und mit leidenschaftlichem Pathos will er selbständig die Geheimnisse seiner Existenz durchdringen und bis zur letzten Gewissheit konsequent vorwärtsschreiten. Das ist ein echt dramatischer Charakter. Doch bemerken wir, dass in seiner Gestalt nur diese eine, dramatische Seite, seine hybride Willensstärke, gezeichnet ist; ein psychologisch differenziertes Individuum ist er keineswegs. Er tritt nur so in Erscheinung, wie die dramatische Handlung seiner bedarf; die Handlung gestaltet ihn und seinen Charakter, wenn wir überhaupt von einem solchen sprechen können. Und ebenso steht es mit Iokaste und den andern Gestalten. Von Iokaste wissen wir kaum etwas anderes, als dass sie nicht an die Orakel glaubt. Und diese Ungläubigkeit eben ist als Mittel der scheinbaren Retrogradation für das Stück notwendig. Auch Teiresias erscheint eigentlich nur als Blinder und als Seher; so nur braucht ihn das Stück, um die Verblendung des sehenden Ödipus umso stärker hervorzuheben. Kreon wird von Schiller als «kalte Königswürde»

bezeichnet. Er darf in dem Stück durch keinerlei anziehende Eigenschaften auffallen, er ist nur der bescheidene Gegenpol zu Ödipus und nach dessen Vernichtung dazu bestimmt, die Königswürde zu wahren. Den Boten und den Hirten könnten wir am ehesten noch als charakterisierte Gestalten empfinden, doch diese sind in ihrer untergeordneten Eigenschaft ja ohnehin nur ein Element der Handlung, sie tragen keine Namen und sind nur Funktion. In dieser Weise ist die Forderung der reinen Handlung im «König Ödipus» mustergültig erfüllt. Die Charaktere interessieren nicht durch sich selbst, nicht sie sind es, die den Zuschauer mitreissen.

Mitreissende Wirkung hat hingegen eine andere Eigenschaft der Handlung, die tragische Ironie. Ödipus, der vor andern erprobt ist im Leben und als begnadeter Herrscher erscheint, fällt so tief, dass er als Verworfenener aus der menschlichen Gesellschaft ausgestossen wird. Er stützt sich auf seine Stärke und Grösse, bietet dem verehrten Seher Teiresias noch herrischen Widerstand, um am Schluss durch das Zeugnis des niedrigsten Hirten gefällt zu werden. Alle Gestalten, auf die er anfänglich seine Hoffnung gründet, führen seinen Sturz herbei. Als mächtiger König verwaltet er sein Richteramt, voll Abscheu verflucht er den Schuldigen, um dann zu erkennen, dass er sich selber verflucht hat. Er treibt die Handlung an und ist selber der Getriebene. Seine Grösse ist nur Schein, in Wirklichkeit ist er der Niedrigste. Diese Diskrepanz aber von Sein und Schein, die dem Helden selber nur gradatim auf dem Wege zur Selbsterkenntnis bewusst wird, ist dem Zuschauer durch das Mittel der Antizipation von Anfang an schon bekannt gemacht. Für ihn, der über dem Geschehen steht, besitzt der von Ödipus ausgesprochene Fluch, sein selbstbewusstes Drängen zur Erkenntnis, ja jedes harmlose Wort aus seinem Munde furchtbare Hintergründigkeit und grausame Ironie. Wohl wird der Zuschauer durch die Ironie in seinem Empfinden vom leidenden Helden distanziert, zugleich aber wird er mitgerissen in das tiefere Erkennen der tragischen Situation, er wird in Atem gehalten und verlangt nach der Lösung, die das punctum saliens bringen muss. Die tragische Ironie ist wohl die fruchtbarste Verwendung der Antizipation, indem sie die Selbstständigkeit des Zuschauers wahrt und gleichzeitig seine Furcht und Spannung erhöht.

Die Auflösung, der Schluss des Dramas ist kurz und einfach. Iokaste, die sich mit einem Schrei der Verzweiflung von Ödipus abgewandt hat und ins Haus gestürzt ist, erhängt sich. Ödipus, den sein Erkenntnisdrang zu seiner ungeheuerlichen Selbsterkenntnis getrieben hat, kann nichts anderes mehr tun, als sich die Augen ausstechen. Das ist die grausamste Bestätigung seiner verblendeten Blindheit. Das fürchterliche Geschehen erfahren wir durch einen

Botenbericht, indem Sophokles einen Diener das Ende der Iokaste erzählen und das Erscheinen des geblendeten Ödipus vorbereiten lässt. Erschütternd nun ist die Szene, in der Ödipus wieder auftritt, sein Schicksal auf sich nimmt, die Krone Kreon überlässt, sich von seinen Kindern verabschiedet und in die Verbannung gehen will, wenn die Götter das bestimmen. Die Götter haben gesiegt; ihre Macht und Wahrhaftigkeit war angetastet, nun aber ist ihre Ehre wiederhergestellt. Der Chor zieht die fromme Lehre aus dem schrecklichen Geschehen.

Bewirkt das Stück nun aber wirklich jene klassische Harmonie der ausgewogenen Affekte? So müssen wir fragen. Den Inhalt jedenfalls können wir nicht als harmonisch bezeichnen. Die Anhäufung aller erdenklichen Greuel und der schaudererregende Schluss, in dem die Menschen zur Ehre der Götter zerschmettert werden, lassen mindestens von Schiller aus gesehen einen «unaufgelösten Knoten» zurück. Jene Interpreten aber, die behaupten, durch das Walten der Nemesis werde die harmonische, göttliche Ordnung am Schluss des Stückes wieder aufgerichtet, so dass der Zuschauer Erleichterung empfinde und beruhigt werde, trifft Schillers und Goethes beissender Spott:

Ödipus reisst die Augen sich aus, Iokaste erhängt sich,
Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst.

Wir Modernen, wir gehn erschüttert, gerührt aus dem Schauspiel;
Mit erleichterter Brust hüpfte der Grieche heraus ⁵.

So lauten zwei Xenien der grossen Weimarer Dichter, und es besteht kein Zweifel, dass Schiller den Schluss des «König Ödipus», die Unterwürfigkeit des Helden unter das Schicksal, im Innersten ablehnt. Trotzdem aber zollt Schiller dem sophokleischen Stück sein höchstes Lob.

«Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt.» So haben wir in den Briefen «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» gelesen ⁶. Und eben die Form ist im «König Ödipus» mächtig über den Inhalt. In ihr erkennen wir ein Musterbeispiel für den Schillerschen Kunstplan, der Gewähr bietet für den Ausgleich der Affekte. Alle Kunstmittel, die wir besprochen haben, dienen neben ihrer dramatischen Wirksamkeit auch diesem Zwecke.

Vom wesentlichsten Organ allerdings, das die Selbsttätigkeit zu wecken und Furcht und Mitleid auszugleichen vermag, muss jetzt noch kurz die Rede sein: vom Chor.

⁵ II, 123 und 124.

⁶ Vgl. oben S. 17

An anderer Stelle sind wir schon auf den Reiz hingewiesen worden, «welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittensprüche, an der rechten Stelle in den dramatischen Dialog eingestreut», auf die Zuschauer haben müssen⁷. Es ist der Reiz, der den Hörer «nach einem lang anhaltenden Zustand des blossen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbsttätigkeit» weckt und in Freiheit versetzt. Sentenzen also, die in die Handlung eingeschaltet sind, führen das Publikum aus derselben heraus zur Besinnung über die göltige, höhere Ordnung, die über dem Geschehen waltet; sie zwingen den Zuschauer zur allgemeinen Auseinandersetzung mit dem berückenden Stoff.

In der griechischen Tragödie ist der Chor Träger der Sentenzen. Er begleitet das ganze Geschehen auf der Bühne als eine Instanz, die von höherer Warte aus dasselbe zu beurteilen vermag. In weiser Anteilnahme und Zurückhaltung steht er mit auf der Bühne. Durch sein Mitgehen im Gespräch zieht er den Zuschauer in den Gang der Handlung hinein, und durch seine Chorlieder unterbricht er denselben wieder, um dem Zuschauer zu bedeuten, wie er dem Geschehen zu folgen hat. So schafft er die Distanz des Publikums von der Bühne und dosiert die Wirkung der Affekte. Schon die sakrale Feierlichkeit seiner Sprache scheidet ihn von der Leidenschaft der handelnden Gestalten und entrückt den Zuschauer der sinnlichen Wirklichkeit der Bühne; zugleich aber besitzt der geheimnisvolle Tenor seiner Sprache auch eine magische Anziehungskraft, die den Zuschauer berückt, unter seiner Leitung dem vorgestellten menschlichen Leiden zu folgen.

Dem Chor also fällt hauptsächlich die Aufgabe zu, die Wirkung der Tragödie in jenem schwebenden Gleichgewicht zu halten, das der klassischen Kunst eigen ist. Auf diese seine Bedeutung werden wir mehrfach noch zu sprechen kommen müssen.

So stellt sich uns der «König Ödipus» als ein Stoff dar, der in vorzüglichstem Masse der tragischen Behandlung fähig ist und sich auch unter der hohen Kunst des Sophokles der reinen Form der Tragödie unterwirft. In der Sophokleischen Behandlung dieses Stoffes sieht Schiller seine Vorstellung der tragischen Form in vorbildlichster Weise verwirklicht. Deshalb sucht er denn auch ihr nachzueifern, obwohl er schon im gleichen Brief, den wir am Anfang des Kapitels zitiert haben, bekennen muss: «Aber ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung, und es gibt keine zweite Spezies davon»⁸.

⁷ Vgl. oben S. 20

⁸ An Goethe, 2. Oktober 1797.

IV. «NARBONNE» ODER «DIE KINDER DES HAUSES»

Einen Stoff «von der Art des *Ödipus rex*» finden wir in Schillers *Narbonne*-fragment. Dieses stellt einen Versuch dar, ein modernes Gegenstück zum sophokleischen «König *Ödipus*» zu schaffen. Es sind verschiedene Entwürfe und Skizzen zu diesem Drama erhalten, die zum Teil auf das Jahr 1799 zurückgehen, zum grösseren Teil aber erst in den Jahren 1804 oder 1805 entstanden sind. Es scheint also, dass dieser Stoff und seine Beziehung zu Sophokles bis in die Zeit des «*Demetrius*» hinein immer wieder neue Anziehungskraft auf den Dichter ausübt. Weil nun aber die Arbeit an diesem Stück bei weitem nicht so weit gediehen ist wie etwa im «*Demetrius*» und die verschiedene Entstehungszeit der einzelnen Teile oft Unstimmigkeiten zur Folge hat, so ist es nicht ganz einfach, sich eine geschlossene Vorstellung von dem Plan zu machen. Trotzdem wollen wir versuchen, ein Bild von der Entwicklung dieses Stoffes zu skizzieren, und zwar besonders im Blick auf das sophokleische Drama.

1. Parallelen zum «König Ödipus»

Der Inhalt des Stücks ist die Enthüllung eines schon geschehenen Verbrechens. Wie im «König *Ödipus*» haben wir also eine tragische Analysis in der Form einer Gerichtshandlung vor uns.

Louis Narbonne hat durch den Kaplän Raoul seinen Bruder Pierre ermorden lassen und dessen beträchtliche Erbschaft angetreten. Die beiden Kinder Pierres, die Kinder des Hauses, sind angeblich in einer Feuersbrunst ums Leben gekommen, in Wirklichkeit aber durch Narbannes Vertraute Madelon gerettet und an eine Zigeunerin verkauft worden. Saintfoix, der Sohn, ist auf Umwegen wieder in die Stadt Narbannes zurückgekehrt und wird, sich selber und den andern unbekannt, in Narbannes Haus aufgezogen. Auch Adelaide, Saintfoixs Schwester, die der Zigeunerin entflohen ist, kennt ihre Herkunft nicht und lebt als Waisenkind, als eine «junge Person de basse condition et sans aveu» in der gleichen Stadt. Soweit die Vorgeschichte, die im Laufe des Dramas zur Entdeckung kommen soll.

Zu Beginn des Stücks stellt sich Narbonne als ein von aller Öffentlichkeit geschätzter, reicher und mächtiger Partikulier in einer französischen Provinzialstadt dar. Durch sein rechtliches Betragen, seine allgemeinen Wohltaten und besonders durch seine

Grossmut, mit der er den heimatlosen Saintfoix bei sich aufgenommen hat, hat er sich das höchste Ansehen erworben. Wie die Thebaner in Ödipus den erprobten, vorbildlichen König sehen, so erscheint uns Narbonne als der von allen geachtete Bürger. Um die Fortdauer seines Geschlechtes zu sichern, steht er auch eben im Begriffe, sich mit der Tochter des Bailli, mit dem schönen, edlen und reichen Fräulein Victoire von Pontis zu vermählen.

Nun ist aber in seinem Hause ein altes Familienschmuckstück, das er als Geschenk seiner Braut zgedacht hat, entwendet worden. Da Narbonne niemanden ohne Grund des Diebstahls bezichtigen will und kann, übergibt er die Nachforschung nach dem vermissten Gegenstand der Polizei. Madelon aber, seine Haushälterin, äusserst ihre höchste Unruhe darüber, «dass er den gerichtlichen Arm in Bewegung setze»: «Lasset ihn lieber ruhen! Mir graut, wenn ich daran denke! — Nehmt dieses kleine Unglück willig hin! Seid froh, dass Euch der Himmel diese Züchtigung zuschickt! Schon lange hat mich die ununterbrochene Dauer Eures Wohlstands bekümmert etc.» Dagegen beruft sich Narbonne auf sein Recht. «Euer Recht!», unterbricht sie ihn und lässt in ein Geheimnis blicken¹. Hier erfahren wir, dass Narbonnes Wohlstand mit dem Recht wenig zu tun hat. Das dunkle Geheimnis wird, wie auch andere Bruchstücke bezeugen, mindestens teilweise schon mitgeteilt, indem hier wohl vom Raub der Kinder und von der Usurpation des Erbteils die Rede ist. Um Narbonnes Verbrechen willen also fürchtet sich Madelon vor der Polizei. Doch vermag ihre Warnung ihn nicht zu erschüttern; er ist ein «sicherer und mächtiger Bösewicht», er kennt weder Reue noch Gewissensbisse und glaubt, sein grosses Ansehen brauche nichts zu fürchten.

So gestaltet sich der prägnante Moment. Vordergründig wie im «König Ödipus» die Frage nach dem Mörder des Laios, stellt sich hier die Frage nach dem gestohlenen Schmuck. Ohne Rücksicht auf die drohenden Warnungen des Teiresias und der Madelon setzen Ödipus und Narbonne das Gericht in Bewegung. Hinter beiden selbstsicheren und hochgeachteten Gestalten wird ein unheimlicher Abgrund sichtbar, und dieser muss im Laufe der von ihnen selbst bewirkten Untersuchung zur Entdeckung kommen.

In diesem Sinne auch formuliert Schiller in unserem Fragment die Situation: «Die Nemesis treibt einen, Untersuchungen gegen einen Feind anzustellen und hitzig zu verfolgen, bis dadurch sein eigenes längst veraltetes Verbrechen ans Licht kommt»². «Narbonne befruchtet das Schicksal, dass es sich von der schrecklichen Entdeckung seines Frevels entbindet. In dem prägnanten Moment,

¹ Kettner II, 99.

² Kettner II, 80.

wo die nötigen Requisiten parat liegen, gibt er selbst den Impuls, dass sie sich zu der Entdeckung in Bewegung setzen. Seine Sicherheit führt ihn zu Fall»³. Das alles kann genau gleich auch von Ödipus gesagt werden. Und ein anderes Zitat, das in gleicher Weise wie dem verlorenen Schmuck auch der Frage nach dem Laiosmörder gelten könnte, führt uns in die nun folgende Entwicklung hinein: «Der Schmuck, den er vermisst und suchen lässt, ist gleichsam ein abgeschossener Pfeil, der die vorigen Pfeile findet. Er sucht seinen Schmuck und findet etwas, das er nicht sucht, eins nach dem andern»³.

Damit ist die Knospe aufgesprungen, das Stück ist in Bewegung, und tatsächlich entdeckt sich nun gradatim eines nach dem andern. Zunächst fällt der Verdacht des Diebstahls auf Saintfoix. Saintfoix ist «ein treffliches Naturell des Kopfs und Herzens», ein Jüngling von angeborenem Adel, der aber den Verdacht der andern weckt, weil er in seinem Verhalten eine leidenschaftliche Unruhe zeigt. Er, der von der Zigeunerin eine Erziehung in wilder Freiheit genossen hat, kann die Enge des Hauses nicht ertragen, und da er überdies ohne Hoffnung eine tiefe Liebe zu Narbonnes junger Braut empfindet, sucht er zu fliehen. Dass die Polizei bei ihm auf der falschen Fährte ist, ist für den Zuschauer offensichtlich, und es scheint, dass sich die Handlung vom Schuldproblem des Narbonne weg auf ein Seitengeleise begibt. Wie aber auch im «König Ödipus» der scheinbar abwegige Streit mit Kreon zum bedeutsamen Gespräch mit Iokaste führt, so bringt auch Saintfoix' Flucht die Handlung überraschend auf die rechte Spur. Saintfoix will mit Adelaide, der er voll Mitleid und Sympathie zugetan ist, entfliehen. Diese aber hat eben ein altes Schmuckstück, das sie seit frühester Jugend bei sich trägt, versetzen wollen, und nun stellt sich dieses Schmuckstück nicht als das gesuchte, aber doch als ein für die verstorbene Frau von Narbonne angefertigtes heraus. Zunächst allerdings ist darin ein Belastungsmoment mehr enthalten; die beiden Kinder werden verhaftet und vor den Bailli geführt. Hier wird Narbonne zu seinem grössten Schrecken auf den Verdacht gestossen, dass die Trägerin dieses Kleinods das Kind seines Bruders sein könnte. Zugleich aber wird ihm ein zweiter Schlag versetzt, indem er Victoire, die immer eine ahnungsvolle Angst vor ihm empfunden hat, und Saintfoix, den er selbst in einem Auftrag zu ihr geschickt, in einer Liebeszene überrascht. — «Ein furchtbares incidens»⁴. — Das Schmuckstück aber spielt hier dieselbe Rolle, wie im «König Ödipus» Iokastes verhängnisvoller Hinweis auf jenen Dreiweg, an dem Laios ermordet worden ist.

Narbonne weiss jedoch sein Entsetzen zu beherrschen und seine

³ Kettner II, 104.

Erkenntnis vor dem Richter zu verbergen. Ein neuer Schritt ist zur weiteren Entdeckung nötig: Die Zigeunerin wird aufgegriffen, denn sie, die schon vor kurzer Zeit zur höchsten Beunruhigung Madelons im Hause Narbonnes aufgetaucht ist, steht ebenfalls im Verdacht, mit in die Diebstahllaffäre verwickelt zu sein. Wie im «König Odipus» der korinthische Bote als ein Aussenstehender, der nur mit der Vorgeschichte verknüpft ist, teilweisen Aufschluss über die Herkunft des Helden vermittelt, so stellt sich mit Hilfe der fremden Zigeunerin heraus, dass Saintfoix und Adelaide Geschwister sind. Madelon allerdings weiss noch mehr: sie erkennt in ihr die Zigeunerin wieder, der sie einst in verbrecherischer Weise die Kinder verkauft hat. Und nach dem furchtbaren «incident», das schon Adelaidens Kleinod für Narbonne bedeutet, heisst es nun: «Madelons Gemütsbewegung beim Anblick der Zigeunerin, nebenher erwähnt, ist ein Dolchstoss für Narbonne»⁴. Er weiss nun, dass Saintfoix und Adelaide die Kinder seines Bruders sind, an denen er ein Verbrechen begangen hat. Die Herkunft der Kinder wird auch durch den Richter aufgeklärt, doch kommt das Verbrechen, dem man auf der Spur zu sein scheint, noch nicht an den Tag, wie auch das ursprünglich gesuchte Schmuckstück noch nicht gefunden ist. Durch das Licht, das die Zigeunerin in die geheimnisvolle Handlung bringt, wird die Hoffnung auf eine vollständige Enthüllung geweckt, doch nimmt auch die Furcht ständig zu, da die brutale Zigeunerin noch nicht entlarvt ist und Narbonne noch immer den Verdacht von sich abzuwehren versteht. Mit allen Mitteln versucht er, die Gerichtshandlung niederzuschlagen. Und wie ihm das nicht gelingt, sucht er vergeblich die des Diebstahls verdächtigen Kinder auf die Seite zu schaffen, indem er ihnen Hilfe zur Flucht anbietet; Madelon aber, die Mitwisserin, macht er unschädlich, indem er sie ermordet. Mit erschreckender Selbstsicherheit steht er da: «Sein Ruf ist so fest gegründet, dass selbst die Nemesis daran zu scheitern scheint. Die Kinder sind gefunden, seine Vertraute ist von seiner Hand ermordet, er selbst ist mit blutigem Messer gefunden, und noch fällt es keiner Seele ein, ihn zu beargwohnen. Die Kinder verehren ihn, er soll sogar im Besitz ihres Erbteils bleiben etc. etc.»⁵.

Zur letzten Sicherung seiner Position bleibt nur eines noch zu tun, nämlich Kapitän Raoul, den gedungenen Mörder seines Bruders, zu beseitigen. Ein von langer Hand unternommener Versuch, den Mörder in eine Falle zu locken, ist aber infolge einer Verwechslung von Briefen misslungen. Der Versuch zur Vernichtung des Kapitäns hat nun zu dessen Warnung gedient, und zur

⁴ Kettner II, 106.

⁵ Kettner II, 104.

Rache an Narbonne hat eben dieser Kapitän das Kleinod aus Narbonnes Hause geraubt. Es gelingt der Polizei, ihn zu ergreifen und ihn seines Verbrechens zu überführen. In seiner Konfrontation mit Narbonne wird auch der selbstsichere und geachtete Bürger als Verbrecher an den Kindern und als Mörder seines Bruders entlarvt. Vom Brudermord ist bis dahin noch nicht die Rede gewesen, nur die übrigen Verbrechen haben den Zuschauer in ständiger Spannung gehalten. «Es ist von tragischer Kraft, dass etwas Furchtbares, was man nicht erwartet, etwas noch Schlimmeres, als was man weiss, noch zurück ist und ans Licht kommt... Dieses noch Fürchterlichere, welches nicht eigentlich erwartet wird, wird dadurch angekündigt, dass, wenn doch schon alles aufgelöst ist, der Schmuck noch immer fehlt» ⁵.

In dieser letzten Erkenntnis liegt das *punctum saliens*. Wie Sophokles durch den Hirten die letzte, eindeutige Entdeckung herbeiführt, so bedarf auch hier der Dichter zum letzten Aufschluss einer Gestalt, die von aussen in die Handlung eingreift und in die Vorgeschichte verwickelt ist. Der Kapitän vollendet die fatale Konkurrenz derjenigen Personen, die um das Verbrechen wissen und durch ihr Zusammentreffen den Fall Narbonnes bewirken. «Alles muss gerade in den unglücklichsten Moment für Narbonne fallen, dass es aussieht, als wenn das Schicksal unmittelbar es dirigierte, obgleich das Zutreffen jedes einzelnen Umstands hinreichend motiviert sein muss» ⁶. Mit schicksalhafter Notwendigkeit wird also das *punctum saliens* herangeführt, damit es mit Furcht und Spannung erwartet wird und die Handlung machtvoll in sich konzentrieren kann. Damit nimmt Schiller aber nicht die antike Vorstellung des Schicksals auf; es ist nur eine dramatische Forderung, dass «es aussieht, als wenn» das Schicksal unmittelbar am Werk sei. Die Präzipitation der Handlung wird dadurch gewaltig gesteigert; überdies trägt auch das inquisitorische Pathos, das Narbonne wie dem König Odipus eigen ist, zum beschleunigten Tempo der Handlung bei. Narbonne selbst setzt das «verhängnisvolle Triebwerk» in Bewegung. «Dass das einmal in Lauf gekommene Triebwerk wider seinen Willen, und wenn er es gerne wieder aufhalten möchte, fortgeht, ist von tragischem Effekt. Er selbst holt sich das Haupt der Gorgone herauf» ⁵. In atemloser Spannung muss der Zuschauer diesem selbstherrlichen und unheimlichen Treiben des Helden folgen. Die sorgfältige Gradation aber, mit der die wachsende Ahnung von dem furchtbaren Verbrechen, das sich hinter der Handlung verbirgt, entwickelt wird,

⁵ Kettner II, 104.

⁶ Kettner II, 91.

muss dazu dienen, den Zuschauer zu distanzieren und seine Selbsttätigkeit zu wecken.

Der Schluss des Stücks bringt in kürzester Form die Auflösung. Das furchterregende Verbrechen, das das punctum saliens aufdeckt, führt zur Vernichtung Narbonnes, und zum Ausgleich der Empfindung beschliessen Saintfoix und Victoire als glückliches Liebespaar das Drama.

Die Parallelen zum «König Ödipus» in der Anlage des Kunstplanes, wie überhaupt in der ganzen Konstruktion des Stückes sind nur allzu deutlich. Wir spüren den Versuch des Dichters, ein kriminalistisches Stück in die Höhe der tragischen Kunst des Sophokles zu heben. Und was die von Schiller beabsichtigte Wirkung anbelangt, hätte wohl dem ausgeführten Drama die Nähe zum sophokleischen Vorbild nur zum Vorteil gereichen können. Die verwendeten Kunstgriffe hätten des gewaltigen Effektes gewiss nicht entbehrt.

2. Unterschiede zum «König Ödipus»

So sehr nun aber die dramatischen Momente in den beiden Dramen übereinstimmen, so sehr wir im «Narbonne» eine Nachahmung des «König Ödipus» sehen, so wenig lassen sich die Unterschiede gegenüber dem antiken Drama verkennen.

Weil wir es aber bei Schiller mit einem Fragment zu tun haben, ist in der Kritik Vorsicht geboten. Es wäre leicht, auf eine mangelhafte Verknüpfung der Begebenheiten hinzuweisen und darzulegen, dass sich nicht so folgerichtig wie im «König Ödipus» eines aus dem andern ergibt; doch das hiesse dem Entwurf Gewalt antun. Auf jeder Seite unserer Skizzen stossen wir auf Schillers eigenes Fragen nach der bestmöglichen, durchgängigen Motivierung der Handlung, und sehr oft sind diese Fragen noch offen gelassen. Im einzelnen hat Schiller die Konstruktion des Stückes noch nicht zu Ende geführt.

Immerhin scheint eine gewisse Schwierigkeit darin zu liegen, dass die Skizze eine grössere Anzahl von Personen aufweist als das klassische Vorbild. Auch scheint die Handlung sich in einer komplizierteren Intrige zu bewegen, was die klare und zielstrebige Durchführung gewiss nicht erleichtert.

Auffallend ist ferner, dass das Orakel als Mittel der Antizipation keine Verwendung findet. Das Stück kennt keine übergeordnete Welt, die die letzte Einsicht in Anfang und Ende besitzt, um diese in Form eines Orakels mitteilen zu können. Eine gewisse Antizipation kann nur durch die Mitwiserin Madelon geleistet werden. Doch geht aus den verschiedenen Entwürfen nicht klar hervor,

wieviel zum voraus verraten werden soll und kann, ohne dass nachher die Wirkung der Erkennungsszenen beeinträchtigt wird. Es wird also nicht deutlich, wie weit der Zuschauer durch die Antizipation von der Handlung distanziert werden kann. Dass er zu leidenschaftlich in die Handlung mit hineingezogen wird, besteht wohl ohnehin keine grosse Gefahr, steht doch Narbonne als Verbrecher, den man von Anfang an in ihm ahnt, absolut im Zentrum des Geschehens. Und für Furcht und Spannung des Publikums ist auch ohne Orakel zur Genüge gesorgt.

Solche Unterschiede scheinen nicht sehr ins Gewicht zu fallen; es gibt nun aber andere von grösserer Bedeutung, die wir in drei gesonderten Abschnitten besprechen wollen, da sie uns zugleich auch tiefere Einsicht in Schillers dramatisches Schaffen vermitteln können.

a. *Die Welthaltigkeit*

Das Narbonnefragment gehört in den grösseren Zusammenhang von Schillers sogenannten Polizeidramen. Schon vor sich der Plan zum «Narbonne» entwickelt, beabsichtigt Schiller, angeregt durch die Lektüre von Merciers «Tableau de Paris» und andern Quellen, unter dem Titel «Die Polizei» ein Drama über Paris zu schreiben. Er hat nichts Geringeres im Sinn, als das Tages- und Nachtleben der Weltstadt, das heisst, «Paris in seiner Allheit» zum Gegenstand eines Dramas zu machen. Das Organ, das das riesige Geschehen zusammenfassen soll, ist die Polizei in der besonderen Verkörperung Argensons, des berühmten Polizeilieutenants Ludwigs XIV. Die Polizei soll den Impuls zur Handlung geben und die Entwicklung lenken. Sie ist die übergeordnete Instanz, vor der es kein Entrinnen gibt. Sie steht gleichsam an Stelle des Schicksals, das eine vergangene Schuld mit unausweichlicher Sicherheit wieder ans Licht bringt. Der Plan würde also auch eine tragische Analyse, eine Gerichtshandlung allergrössten Stils darstellen, und die Nähe zum sophokleischen Stück wird auch hier spürbar; nur besteht ein gewaltiger Unterschied darin, dass die menschliche Schuld nicht in einer einzelnen, repräsentativen Gestalt gezeigt werden soll, sondern in einer Fülle von Menschen, die die Grossstadt bevölkert. In einem Personenverzeichnis führt Schiller nicht weniger als 32 Gestalten an; ebenso wird auf eine Unzahl möglicherweise vorkommender Verbrechen hingewiesen. Das Stück sollte also auf eine möglichst breite menschliche Basis zu stehen kommen. Vielleicht ist diese anspruchsvolle Absicht daran schuld, dass die Skizzen uns kein vollständiges Bild, sondern nur eine allgemeine Vorstellung des Dramas und einzelner interessanter Situationen zu vermitteln vermögen. Mit einem Kunstplan sind sie in keiner Weise zur Deckung gebracht, und von einer dramatischen

Organisation sehen wir noch keine Spur. Das Problem scheint für die Realisation doch zu weit gefasst zu sein.

In dem schon mehrfach zitierten Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 fügt Schiller im Zusammenhang mit dem «König Ödipus» die Bemerkung bei: «... und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist». Das mag im Blick auf eben dieses Polizeifragment ausgesprochen sein, in dem das Wesentliche der Ödipusfabel übernommen, Zeit, Milieu und Personen aber gänzlich verändert werden. Denn tatsächlich versucht Schiller auch das Lächerliche zu gestalten, indem er das gleiche Thema auch als Lustspiel anpackt. Doch diese zweite Version ist ebensowenig weit gediehen als die erste. Immerhin lässt sich hier schon eher eine ungefähre dramatische Entwicklung herauslesen, weil bezeichnenderweise der grosse Umfang der stofflichen Fülle bereits eingeschränkt ist.

Unter dieser Gruppe von Entwürfen ist nun das Narbonnefragment am weitesten ausgeführt. Es handelt sich auch hier um eine Polizeiaktion, und es ist anzunehmen, dass dieser Plan aus den früheren Versuchen zu dem Polizeidrama herausgewachsen ist. Gegenüber den Vorstufen finden wir freilich eine wesentlich veränderte Situation vor. Im Zentrum des Geschehens steht nun Narbonne, der Verbrecher; er gibt den Impuls zur Entwicklung, und er ist es, der das Stück zusammenhält. Die Polizei ist nur noch die gerichtliche Instanz und als solche an den Rand der Handlung gedrängt. Bedeutsamer als diese Verschiebung wirkt sich hingegen ein anderer Umstand aus. Die breite Basis des menschlichen Geschehens, die der tragischen Behandlung allzu sehr widerstrebt, ist fallen gelassen. Es handelt sich nicht mehr um Paris, sondern nur noch um eine Provinzialstadt (Bordeaux, Lyon oder Nantes), und in dieser ist nicht mehr von der «Allheit» die Rede, sondern nur noch von einem individuellen Fall des Verbrechens. Die Handlung scheint lediglich eine einmalige, zufällige und private zu sein, und damit sind Bedeutsamkeit und Interesse des Stoffes wesentlich eingeschränkt; es besteht die Gefahr, dass das Stück nicht mehr «allgemein und fortdauernd» zu interessieren vermag⁷.

Sophokles dagegen weiss dieser Gefahr glücklich zu begegnen. An das Verbrechen und das Schicksal des Ödipus ist die ganze Polis gebunden. Seinetwegen leidet die ganze Stadt unter der Pest, und um des leidenden Volkes willen muss das Schicksal des Ödipus aufgedeckt, die unheilbare Schwäre des Landes erkannt und unschädlich gemacht werden. Das ganze Volk ist mit der Gestalt des Ödipus verknüpft. So gewinnt Sophokles, ganz abgesehen von

⁷ An Iffland, 22. April 1803.

der mächtigen Symbolkraft seines Helden, einen grossartig weiten Horizont der Auswirkung des Geschehens, ohne gezwungen zu sein, eine weitläufige Handlung und eine Vielfalt von Personen auf die Bühne zu bringen, wie Schiller das für sein Polizeidrama plant.

Diesen Kunstgriff hat Schiller übrigens selbst in andern Dramen auch zur Anwendung gebracht. Bei den historischen Stoffen ergibt sich das fast von selbst, dass mit der Hauptfigur das Interesse einer weiten Volksgemeinschaft verbunden ist; wir brauchen nur an Wallenstein, Maria und Elisabeth, die Jungfrau von Orléans, Wilhelm Tell und Demetrius zu denken. Aber selbst im andern, selbsterfundenen Stoff, in der «Braut von Messina», weiss Schiller den Bruderzwist als für die ganze Stadt verhängnisvoll darzustellen. Im «Narbonne» aber scheint es nicht zu gelingen, mit der Person des Helden das Gesamtwesen einer Volksgemeinschaft aufs Spiel zu setzen.

Um der dramatischen Bewältigung willen also verkleinert Schiller Umfang und Horizont des Stoffes des ersten Entwurfs. Durch diese technisch bedeutende Vereinfachung verschafft er sich zwar die bessere Möglichkeit, den Handlungsablauf mehr dem antiken Vorbild anzugleichen und dem Kunstplan gefügiger zu machen. Dagegen verliert der Stoff den ursprünglichen Rahmen von allgemeinem, weitgespanntem Interesse, und Schiller findet nicht das Mittel, diesen Verlust auf andere Weise wettzumachen. Er zeichnet nur eine kleine Welt von spezifischem Charakter, und darin liegt ein Mangel des Stücks, der wohl mit dafür verantwortlich ist, dass es nicht über das Stadium des Entwurfs hinausgekommen ist.

b. *Der Verbrecher Narbonne*

Dieser Mangel an Welthaltigkeit hängt nun aber auch mit der Person Narbannes zusammen, die wir in der Folge noch näher betrachten müssen. Narbonne repräsentiert keine Welt. Als eine Gestalt, die mit selbstherrlichem Willen das Schicksal herausfordert und auf halbem Wege die Herrschaft über das Gewollte verliert, weil die Herausforderung nicht mehr zurückzunehmen ist, als ein Mann, der sich selbst «das Haupt der Gorgone» heraufholt, könnte er allerdings sehr wohl als ein Urbild des Menschen gelten und also in weitem Sinne repräsentativ sein. Und doch empfinden wir Narbonne nicht als Symbol.

Narbonne ist ein Verbrecher. Er weiss um seine Schuld und will sich und andere bewusst mit kraftvoller Heuchelei darüber hinwegtäuschen. Mit frevelhafter Selbstsicherheit setzt er das Gericht in Bewegung, und wie es ihm selber auf der Spur ist, sucht er rücksichtslos dessen Gang aufzuhalten. Ihm geht es nicht um das Recht, sondern um sich selber. Er ist ein gemeiner Verbrecher.

Auch Ödipus ist ein Verbrecher. Doch ihm ist seine Schuld unbekannt. Er sucht nicht den falschen Schein zu wahren, er handelt ehrlich. Mit aufrichtiger Selbstsicherheit waltet er als Richter, und wie seine eigene Existenz in Frage gestellt wird, treibt er nur mit verstärkter Konsequenz zur Entdeckung. Ihm geht es um das Recht und um die Wahrheit. Er ist schuldig, aber integer.

Deshalb kann Ödipus als Symbol des an sich schuldigen Menschen gelten. Narbonne aber ist zu niedrig, um repräsentativ zu sein. Seine Gemeinheit ist widerwärtig und abstossend, des Ödipus Grösse und Schuld aber erschütternd.

Im Warbeckfragment lesen wir: «Der kühne Betrüger muss sich darstellen, aber mit Grösse und tragischer Dignität». Und weiter an derselben Stelle: «Er muss sich fähig zeigen, ein Verbrechen zu begehen, aber unfähig zu einer Niedrigkeit»⁸. Das zu bewirken, fällt dem Dichter nicht leicht. In einem Brief an Körner bekennt Schiller mit Bezug auf die Warbecktragödie: «Sie ist aber schwer zu behandeln, weil der Held des Stücks ein Betrüger ist, und ich möchte auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen»⁹. Hier weist Schiller selber auf eine Schwierigkeit hin, die ihm in seinen dramatischen Versuchen immer wieder begegnet. Im «Narbonne» und im «Warbeck» erweist sie sich als unüberwindlich.

Wenn wir die Reihe der Schillerschen Dramen vom «Wallenstein» bis zum «Demetrius» durchgehen, so fällt uns auf, wie oft Schiller es mit Betrügern und bösen Charakteren zu tun hat. Das ist uns nicht erstaunlich, wenn wir uns daran erinnern, wie sehr Schiller schon in der ersten Konzeption zu einem Drama darauf achtet, ein furchterregendes Moment zu finden¹⁰. Gestalten wie Julian Apostata, Agrippina, Maria Stuart, Narbonne, Warbeck, Demetrius und andere mehr, tragen diese Eigenschaft in sich. Deshalb sind sie zur tragischen Behandlung besser geeignet als die Reinen, Edlen und Idealen. Die ersteren sind in ausgeprägtem Masse an die irdische Wirklichkeit gebunden und erregen die tragische Furcht, während die letzteren in ihrer Idealität nur so sind, wie der Zuschauer selbst werden möchte, so dass sie ihn durch ihre stoffartige Wirkung in ihren Bann ziehen. «Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren», schreibt Schiller an Goethe¹¹. Diese Worte stehen zwar in einem etwas andern Zusammenhang, treffen aber auch hier ins Zentrum des Problems: Es ist viel schwerer, den guten, idealen Charakteren ihre berückende Wirkung zu nehmen und sie auf

⁸ Kettner II, 143.

⁹ 13. Mai 1801.

¹⁰ Vgl. oben S. 17 f.

¹¹ 5. Januar 1798.

den realen Boden zu stellen, als den schlechten eine ideale, sympathische Seite abzugewinnen.

Aber auch das letztere ist zu leisten: ein Betrüger muss Grösse und Dignität besitzen, er darf nicht niedrig sein und darf das moralische Empfinden des Publikums nicht verletzen. In irgend einer Beziehung muss er das Interesse des Zuschauers an sich fesseln. Nicht dass dadurch bereits das Gleichgewicht zwischen Furcht und Mitleid hergestellt werden müsste, die Furcht vor dem Bösewicht darf und soll durchaus überwiegen. Besitzt er aber keinerlei Grösse und Sympathie, erscheint er nur als der bäre Teufel, so verwirkt er von Anfang an die Teilnahme des Publikums, er ist nicht interessant und also als Held der Tragödie nicht geeignet. Der Bösewicht muss in irgend einer Weise idealisiert werden. Ödipus entspricht denn auch dieser Forderung in vollkommenster Weise. Ja selbst ein Richard III. von Shakespeare kann ihr gerecht werden, denn er ist ein königlicher Verbrecher. Von ihm mag gelten, was Schiller über seinen Demetrius sagt: «Man muss . . . für ihn zittern, von ihm fürchten»¹².

Und nun können wir in den verschiedensten Fragmenten Schillers Bemühen beobachten, dieser Forderung nachzukommen. In der «Rosamund» heisst es: «Es muss etwas ausgedacht werden, wodurch Rosamunds Rolle die Gunst gewinnen kann»¹³. «Durch die Gefühle, die sie einflösst, wird sie immer wieder interessant gemacht, bei allem Empörenden ihrer Selbstsucht bleibt doch das Schöne lieblich»¹⁴. In der Agrippina, die sich fähig zeigt «zu jedem Verbrechen, da sie Ehebruch, Blutschande und Mord schon versuchte»¹⁵, wird das Problem folgendermassen gelöst: «Agrippina muss in dem Stücke nichts gegen den Nero tun, obgleich sie zu allem fähig wäre; diesen Grad der Unschuld muss sie ihm gegenüber und in diesem letzten Verhältnis haben, das erfordert das tragische Gesetz. — Sie muss als Mutter gegen den Sohn da stehen. Zwar als eine sehr schuldige Mutter, aber nicht gegen den Sohn schuldig»¹⁶. Am meisten Schwierigkeiten bereitet dem Dichter die Moralität des Warbeck, der sich in betrügerischer Weise als Herzog von York ausgibt und Anspruch auf den englischen Thron erhebt. An ihm werden alle erdenklichen, ritterlichen Tugenden gerühmt: «Das moralisch Schöne in seiner Natur äussert sich durch edlen Stolz, durch ein zartes Ehrgefühl, durch Liberalität und Güte und besonders durch die heftige Abneigung gegen den Betrug seiner

¹² Kettner I, 226.

¹³ Kettner II, 261.

¹⁴ Kettner II, 262 Anm. 1.

¹⁵ Kettner II, 241.

¹⁶ Kettner II, 242.

Rolle und jedes unwürdige Mittel. Seine Person ist mehr wert als seine Rolle»¹⁷. Er «ergreift bloss diese Rolle, um Gutes zu stiften»¹⁸. «Er steht da wie ein beglückendes Wesen; nur für andere scheint er zu handeln, an sich selbst aber denkt er nie . . . »¹⁸. «Warbeck spielt also zwar die falsche Rolle eines Prinzen, aber er spielt sie als ein Muster für alle Prinzen, und die Empfindung des Zuschauers muss sein: wenn er kein Prinz ist, so verdient er einer zu sein, und seine Person ist mehr wert als seine Maske»¹⁸. Und am Schluss des Stückes wird er auf überraschende Weise als ein wirklicher Prinz, als ein natürlicher Sohn aus Yorkschem Blut entdeckt. Obwohl also sein angeborener Adel am Schluss legitimiert wird und sein ganzes Unternehmen sich von seiner eigentlichen Geburt her rechtfertigt, gelingt es Schiller nicht, den am Anfang um des schnöden Vorteils willen wissentlich begangenen Betrug seines Helden auszumerzen; es bleibt ein moralischer Knoten. Und so bekennt denn auch der Dichter, wie er den Stoff des «Warbeck» mit demjenigen zum «Demetrius» vergleicht: «Betrug als Basis repugniert»¹⁹. Aus diesem Grunde wird der «Warbeck» nicht zu Ende geführt, und an seine Stelle tritt der «Demetrius». Hier handelt es sich zwar auch um einen Betrug, Demetrius ist ein falscher Zarewitsch, doch er glaubt an sich selber, an seine königliche Geburt und Aufgabe. Er kann bis zur Peripetie des Stückes ehrlich handeln und hat insofern gegenüber Warbeck in der gleichen Situation einen gewaltigen Vorteil für sich. Selbst der Thronräuber Boris und Marina, die «kalte Furie», stellen sich im «Demetrius» in bewundernswerter Grösse dar. Hier gelingt es Schiller wohl am besten, unsympathische Helden trotz ihrer Bosheit sympathisch zu machen.

Im Verfolgen solcher Bemühungen des Dichters müssen wir nun auf Narbonne zurückkommen. Auch bei ihm sucht Schiller das zu erreichen, dass wir zwar «von ihm fürchten», aber auch «für ihn zittern». Auch er muss, damit er nicht das Interesse des Zuschauers verliert, auf eine gewisse moralische Höhe gehoben werden: «Er ist ein verständiger, gesetzter, sich immer besitzender, sogar zufriedener Bösewicht. Die Heuchelei ist nicht bloss eine dünne Schminke, der angenommene Charakter ist ihm habituell, ja gewissermassen natürlich geworden, und die Sicherheit, in der er sich wähnt, lässt ihn sogar Grossmut und Menschlichkeit zeigen»²⁰. Davon ist aber sonst in den Skizzen wenig zu spüren; es ist kaum anzunehmen, dass diese innere Grösse des Helden in der

¹⁷ Kettner II, 117.

¹⁸ Kettner II, 135.

¹⁹ Kettner I, 115.

²⁰ Kettner II, 82.

Ausführung des Dramas glaubhaft geworden wäre. Narbonnes gemeiner und heuchlerischer Charakter ist schon in der Handlung des Stückes angelegt und kann nicht getilgt werden. Noch mehr als im «Warbeck» muss bei ihm der Betrug «repugnieren». Wohl ist Narbonne in seiner Ruchlosigkeit mächtig, doch ist er niedrig gesinnt, und das verhindert, dass er mit Ödipus Symbol der schuldigen und leidenden Menschheit sein kann. Er ist ein kleiner Mann, der über sich selber nicht hinausweist, und hierin liegt wohl auch der Grund, der die Verknüpfung seines Schicksals mit dem weiten Hintergrund einer ganzen Polis verunmöglicht. Narbonne ist als Held eines Dramas zu wenig interessant.

Nun beherrscht aber die Gestalt Narbonnes das ganze Stück. Und eben deshalb, weil sie so sehr von ihrem Vorbild Ödipus abweicht, kann der kriminalistische Stoff des Dramas nicht zur tragischen Höhe des «König Ödipus» emporgehoben werden. So bleibt denn auch der Versuch ein Fragment.

c. Die Kinder des Hauses und der antike Chor

Neben der Figur des Betrügers Narbonne steht nun aber ein entgegengesetzter Charakter, Saintfoix, das betrogene Kind des Hauses. Im Anschluss an den Abschnitt, in dem uns Narbonne als der Bösewicht geschildert wird, heisst es: «Neben ihm steht eine leichtsinnige und immer Blößen gebende, aber reine Natur»²⁰. Narbonne ist niedrig gesinnt, Saintfoix ist eine schöne Seele; Narbonne fügt sich mit kühner Selbstsicherheit in die Welt der Intrigen ein, Saintfoix kann sich in ihr nicht zurecht finden; Narbonne ist leichtsinnig in der abschätzigen Bedeutung des Wortes, Saintfoixs Herz ist unbeschwerten, leichten Sinnes. Narbonne ist durch seine abgründige Gemeinheit grauenerweckend, Saintfoix ist «sehr liebenswürdig und durch seine Hilflosigkeit ein Gegenstand des Mitleids für die ganze Stadt». Heuchlerisch wahrt Narbonne einen falschen Schein, während Saintfoix sich durch einen «gewissen Adel und Stolz» auszeichnet, der ihm «wie angeboren» ist, ihm aber «nicht recht zuzukommen scheint». Der Schein also ist für Narbonne und gegen Saintfoix, die innere Reinheit des Herzens aber ist dem Kind des Hauses eigen. Diese starke Entgegensetzung der Charaktere bedeutet aber nicht, dass die beiden Gestalten Gegenspieler sind. Als Gegenspieler zu Narbonne könnten wir höchstens den Bailli bezeichnen; Saintfoix dagegen hat kaum einen Einfluss auf die Handlung. Er ist nur Gegenstand der Liebe und des Mitleids und also in der affektiven Wirkung ein Kontrast zum abstossenden Bösewicht. In der polaren Entgegensetzung der Extreme versucht Schiller den Ausgleich der Affekte zu bewirken.

²⁰ Kettner II, 82.

Adelaide ist Saintfoixs Schwester und durch die gleiche Herkunft ausgezeichnet. Stärker noch als Saintfoix ist sie der Gemeinheit, Willkür und Verachtung der Welt ausgeliefert. In der Einheit der aufrichtigen Gesinnung und des feindlichen Schicksals gehören die beiden zusammen. Eine ganz kleine Bemerkung unseres Fragments schon vermag ihre Zusammengehörigkeit und ihr Wesen deutlich zu beleuchten: In der Darstellung, wie Adelaide in ihre Vaterstadt kommt und Saintfoix begegnet, gedenkt Schiller ein «Liedchen» einzuschalten, eine Äusserung also, die von Herzen kommt und zum Herzen sprechen soll. Stoffartig müsste Schiller die Wirkung nennen, während eine Romantikerin wie Mme de Staël, der solche Laute keineswegs suspekt erscheinen, die beiden echten Kinder und Erben des Hauses als «*créatures célestes*» ansieht.

Mit diesem Ausdruck allerdings kennzeichnet Mme de Staël Max und Thekla im «Wallenstein»²¹. Und tatsächlich üben die beiden Liebenden im «Wallenstein» eine ähnliche Funktion aus wie Saintfoix und Adelaide im «Narbonne». Auf ihrem lichterem und lieblicheren Hintergrund hebt sich Wallensteins dunkles Schicksal ab. Während Wallenstein, der Realist, der Stimme des Herzens nicht folgen will und kann, vertraut Max Piccolomini blindlings und in kindlicher Naivität der Führung seines Innern; und er darf es, denn sein Herz ist von Natur aus gut, es lässt ihn von selbst das Richtige erkennen. In ihm prägt sich die schöne Welt aus, die ihm auch in Thekla entgegenkommt. Freilich muss er erkennen, dass zwischen seiner reinen Liebe und der realen Welt eine tiefe Kluft sich öffnet, und im Konflikt zwischen Wallenstein und seinem Vater empfindet er auf schmerzlichste Weise, wie fremd die Welt seinem eigenen Wesen ist. Auch Max ist handlungsmässig nicht eigentlich der Gegenspieler Wallensteins, es ist Octavio, der alle Kräfte zum Widerstand gegen den Feldherrn sammelt; Max ist nur als Gegenstand des Mitleids ein Gefühlsmoment, das der düsteren Wirkung Wallensteins die Waage hält. Schiller sieht es nicht gern, wenn Körner in seinem Urteil über den «Wallenstein» Max Piccolomini zuviel Bedeutung beimisst: «In Deinem Urteil über den letzteren glaubte ich noch etwas zu sehr Stoffartiges zu bemerken, weil Du mir auf den Max Piccolomini ein zu grosses Gewicht legtest»²². Max ist nicht die Hauptfigur. Nur als affektbetontes Gegengewicht wirken Max und Thekla zunächst in der Handlung mit, indem sie die Neigung des Publikums wecken. Wie Adelaide, so singt auch Thekla nach ihrer Liebeszene mit Max ein Liedchen, und wie Saintfoix und Adelaide, so

²¹ Mme de Staël: *De l'Allemagne*.

²² An Körner, 13. Juli 1800.

wird auch Max ein Kind des Hauses genannt, demgegenüber alle andern Fremdlinge und der realen, schuldigen Welt verpflichtet sind ²³.

Solche «Kinder des Hauses» finden wir nun neben der Reihe der Bösewichte in den Schillerschen Dramen immer wieder, wenn auch nicht immer in der gleichen Ausprägung. Es scheint, dass fast jedes Stück eine Figur besitzen muss, die in besonderer Weise die Sympathie des Zuschauers reizt, um in der Wirkung dem Stoffartigwidrigen, das meistens schon in der Konzeption zum Drama enthalten ist, Widerpart bieten zu können.

Selbst im Malteser drama ist an die Seite des edlen, aber mit äusserlich kalter und rücksichtsloser Strenge herrschenden Grossmeisters ein Freundespaar gestellt, das in sinnlicher Liebe und glühend-reinem Enthusiasmus für die stoffartige Wirkung in dem Männerdrama sorgen muss. Im Fragment «Rosamund» wird dieses Element nicht so deutlich, doch spricht der Dichter immerhin davon, dass eine sehr tragische Episode eingewoben werden müsse: «Sie rührt das Herz mit schönen Empfindungen und erfüllt die poetische Forderung, das Ganze des Gemüts zu bewegen» ²⁴. Auch in der «Agrippina» gibt es «Gelegenheit, einen schönen Charakter einzuführen, ohne dem Geist des Ganzen zu widersprechen» ²⁵. Im «Warbeck» ist in der Gestalt des Titelhelden selber ein Stück davon enthalten, was wir hier unter den Begriff «Kind des Hauses» fassen: «Er muss wirklich das Entzücken aller Zuschauer sein, wenn er kommt; er ist wie der wiedergefundene Sohn des Hauses, der verloren war, seine Popularität macht ihn liebenswürdig, sein Schicksal spricht zu allen Herzen, indem sein Anstand, seine hohe Graziosität Ehrfurcht gebietet. Ein gewisser Zauber ist in seinem Betragen, der ihn unwiderstehlich macht» ²⁶. Und mit dieser Seite seines Charakters aufs innigste verbunden ist in noch reinerer Gestalt seine Geliebte, die Prinzessin Adelaide: «Die Prinzessin steht rein und schuldlos zwischen zwei schuldigen Naturen, mit welchen das Schicksal sie verwickelt hat. Sie erhält sich auch durchaus rein und handelt und fühlt immer als eine schöne Seele . . . Der Monolog (Adelaidens) spricht die Empfindung eines einfachen, schönen, naiven Gemüts unter den Fesseln des Standes, der Angst, der ruchlosen Weltverhältnisse aus» ²⁷. Adelaide und das liebende

²³ Wallenstein:

« dich hab' ich geliebt,
Mein Herz, mich selber hab' ich dir gegeben.
Sie alle waren Fremdlinge, du warst
Das Kind des Hauses — Max! du kannst mich nicht verlassen!»

²⁴ Kettner II, 263 Anm. 1.

(V. 5915—18)

²⁵ Kettner II, 242.

²⁶ Kettner II, 134.

²⁷ Kettner II, 146 Anm. 1.

Mädchen Lodoiska im «Demetrius» werden beide mit Nausikaa verglichen, der reinen, selbstlosen Retterin des Odysseus bei den Phäaken. Und über des Demetrius Abschied von der uneigennützigem Lodoiska lesen wir: «Diese kleine Episode soll . . . durch ihren idyllischen, unschuldigen Charakter zu seiner furchtbaren Zars- und Tyrannenrolle einen Abstich machen»²⁸. — Ihre Szene dient also offensichtlich dem Ausgleich der Affekte, weshalb Lodoiska auch nicht mehr in Erscheinung tritt, wie Demetrius selber durch seinen begeisternden Charakter zu wirken beginnt. Von ihm heisst es in den Skizzen: «Er ist ein Gott der Gnade für alle, alles hofft und begrüsst die neu aufgehende Sonne des Reiches, er kommt wie das Kind des Hauses, kurz er ist ein Abgott für alle, er schwimmt im Glück, und glücklich sind alle seine Untertanen»²⁹. Nachdem er aber als Betrüger entlarvt wird, ändert die Situation: «Wie der Held angefangen, moralisch zu sinken, muss er physisch mehr interessieren»³⁰. Das will heissen, dass er nun in seiner Grösse als Betrüger wirken soll, und das ist nicht mehr stoffartig. Gleich aber fährt Schiller im selben Abschnitt fort: «Ferner muss sich die Gunst, die er verliert, auf andere Figuren verpflanzen, besonders den Romanow und die Prinzessin Axinia. Die Neigung des Zuschauers muss immer einen Gegenstand haben»³⁰. Romanow aber ist eine «reine, loyale, edle Gestalt, eine schöne Seele»³¹.

In diesem letzten Beispiel kommt das Prinzip am deutlichsten zum Ausdruck: Ein Kind des Hauses sorgt für die unmittelbare sinnliche Wirkung, zuerst Lodoiska, dann Demetrius, und, wie dieser dazu nicht mehr fähig ist, schafft der Dichter andere Kinder des Hauses, die seine Rolle übernehmen. Tatsächlich ist in den Demetriusfragmenten von Romanow und Axinia erst die Rede, wie sich die Handlung dem Gipfelpunkt und dem Fall des Helden nähert; sie werden frühestens im dritten Akt eingeführt, wo die Peripetie den Schluss des Aktes bildet.

Alle diese Kinder des Hauses aber werden nicht, wie Schiller das an anderer Stelle verlangt, von der Handlung geprägt. Sie durchbrechen die Form der reinen Handlung, indem sie nicht durch die Form, sondern durch sich selber unmittelbar Interesse und Gunst des Publikums in Anspruch nehmen. Das können wir am besten dort erkennen, wo diese Gestalten für sich allein im reinsten Lichte stehen, nämlich in der Liebesszene. Schiller schreibt dazu im Blick auf den «Wallenstein» an Goethe: «Die Einrichtung des Ganzen erfordert es, dass sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung, als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und

²⁸ Kettner I, 133.

²⁹ Kettner I, 100.

³⁰ Kettner I, 226.

³¹ Kettner I, 212.

ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegengesetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet. Aber in dieser Eigenschaft ist sie nicht theatralisch (= dramatisch), wenigstens nicht in demjenigen Sinne, der bei unsern Darstellungsmitteln und bei unserm Publikum sich ausführen lässt. Ich muss also, um die poetische Freiheit zu behalten, so lange jeden Gedanken an die Aufführung verbannen»³². Das Ganze also erfordert, dass ein gewisser menschlicher Kreis vollendet werde; das heisst, im Blick auf die Wirkung gesprochen, dass für das Gefühl wie für den Verstand ein Interesse geschaffen werden muss. Und was das Gefühl direkt anspricht, das steht ausserhalb des planvollen Formgestaltens, das die Gattung des tragischen Dramas ausmacht. Um nun aber in der rechten Stimmung zu sein, die Liebeszene im «Wallenstein» zu gestalten, schiebt der Dichter dieselbe so lange hinaus, bis alles andere vollendet ist. So wird er durch keine Berechnung, die der Kunstplan verlangt, im spontanen Schaffen gestört, nur muss er darauf achten, dass die Handlung von dieser Liebesepisode nicht bedrängt oder gar überschattet wird, denn sonst gerät das Gleichgewicht zwischen berückendem und entrückendem Affekt ins Wanken, und dann ist gerade die Absicht, die die Kinder des Hauses ins Stück einführt, verfehlt.

Im «König Ödipus» gibt es nun freilich keine Kinder des Hauses, keine Gestalten, die unabhängig von der dramatischen Handlung für sich selber interessieren, und eben diesen Umstand betrifft der einzige Tadel, den Schiller der griechischen Tragödie und dem «König Ödipus» entgegenbringt. Wie Schiller im Mai 1801 den Stoff zur «Braut von Messina» ins Auge fasst, schreibt er an Körner: «Goethe billigt den Plan ganz; aber er erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen, als in der Handlung liegt, sowie im Ödipus des Sophokles, welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt»³³.

Dieser zaghafte Vorwurf ist typisch für den Theaterdichter Schiller. Gewiss hegt er die höchste Bewunderung für die reine, strenge Form der klassisch-antiken Tragödie; die reine Handlung mag ein Vorzug sein, doch das, was ihm spontan am Herzen liegt, nämlich aus dem eigenen, herzlichen Empfinden heraus das Gemüt des Zuschauers unmittelbar von der Bühne herab gefangen zu nehmen, das kommt dabei nicht ganz auf seine Rechnung. Indem nun aber der Dichter Kinder des Hauses einführt, die so wenig

³² 12. Dezember 1797; vgl. auch Brief an Goethe, 9. November 1798.

³³ 13. Mai 1801.

Raum einnehmen und so wenig tätig in die Handlung eingreifen wie Saintfoix und Adelaide, Max und Thekla, Romanow und Axinia, vermeidet er die «gewisse Kälte» des antiken Dramas, ohne dass dadurch Durchführung und Wirkung des Kunstplanes beeinträchtigt werden. Er gewinnt ja geradezu noch ein Mittel, die Affekte durch extreme Erscheinungsformen ins Gleichgewicht zu bringen. Das vermag uns das Narbonnefragment trotz all seiner Mangelhaftigkeit deutlich zu bezeugen.

Ein dramatisches Mittel allerdings bleibt auf diese Weise ausgeschlossen, und damit kommen wir auf den äusserlich wohl auffallendsten Unterschied zwischen dem «Narbonne» und dem «König Ödipus» zu sprechen: Im Narbonnefragment gibt es keinen Chor.

In einem Stück wie dem «Narbonne» oder dem «Wallenstein», in dem der Ausgleich der Affekte auf der polaren Entgegensetzung der Charaktere beruht, bedarf es keines Chores mehr, der sich teilnehmend und vermittelnd zwischen Bühne und Publikum stellt, denn das Stück hat ohnehin schon für seine Wirkung die klassische Mitte gefunden.

Und auch umgekehrt haben «Kinder des Hauses» in der bisher skizzierten Bedeutung in einem Chordrama keinen Sinn. Denn die unmittelbare Wirkung auf das Gemüt des Zuschauers, die ihnen eigen ist, würde ja durch den Chor ständig unterbrochen und beeinträchtigt, wenn nicht überhaupt vernichtet werden. Jedenfalls könnten sie durch die Zwischenschaltung des Chors in keiner Weise zu ihrer eigentlichen Geltung gelangen. Dazu kommt, dass der Chor selber schon ein Mittel darstellt, das schwebende Gleichgewicht zwischen berückendem und entrückendem Affekt herzustellen, wie das schon angedeutet worden und bei der «Braut von Messina» noch nachzuweisen sein wird³⁴.

So finden wir in Schillers eigenem Chordrama, in der «Braut von Messina» keine Kinder des Hauses. Das Malteserdrama könnte auf den ersten Blick hin unsere These widerlegen; doch ist dieser Versuch nicht eigentlich ein Chordrama im antiken Sinne, denn der Chor steht allzusehr noch auf der Bühne selbst und erfüllt eigentlich nur die Aufgabe, als Vertrauter des Grossmeisters dessen hohe Pläne mächtig zu unterstützen.

An dieser Stelle gilt es hingegen, einen Blick auf die «Maria Stuart» zu werfen. Wie steht es denn hier? Zweifellos finden sich hier keine Gestalten, die irgendwie mit Saintfoix und Adelaide oder Max und Thekla verglichen werden könnten. Sie alle sind sogenannten vermischte Charaktere, die sowohl furchterregende Verbrechen kennen, als auch unsere Sympathie erregen können. Das

³⁴ Vgl. oben S. 36 und unten S. 79

Mass aber, an dem sie zu messen sind und von dem wir uns leiten lassen, ein ruhender Pol gleichsam, tritt uns in der Gestalt des Lords von Shrewsbury entgegen. «Talbot ist der einzige, den wir ehren und lieben; aber er bleibt immer Nebenfigur und vertritt gleichsam die Stelle des griechischen Chors», schreibt Körner seinem Freunde Schiller³⁵. Und in gleichem Sinne sieht Körner auch in Gordon im «Wallenstein» die Aufgabe des antiken Chors vertreten. In dem bei der Ausarbeitung zu grosser Breite angewachsenen Schluss von «Wallensteins Tod» tritt Gordon gleichsam an die Stelle Max Piccolominis. Wie im «Demetrius» nach der Peripetie Axinia und Romanow erscheinen, um an Stelle des Helden die Gunst des Publikums auf sich zu ziehen, so muss hier, nachdem das Kind des Hauses aus der Handlung ausgeschieden ist, ein neues Mittel eingesetzt werden, mit dem der Verlust des Gleichgewichts zwischen Wallenstein und Max wieder wettgemacht werden kann. Deshalb führt Schiller am Schluss des Dramas eine völlig neue Gestalt ein, Gordon, der wie Shrewsbury ein chorhaftes Element darstellt.

Zwei verschiedene Kunstmittel also sehen wir hier nebeneinander: den strengen antiken Chor in seiner vollen oder reduzierten Form und das Kind des Hauses. Beide dienen dazu, die wirkenden Affekte in ein schwebendes Gleichgewicht zueinander zu setzen. Das eine folgt mehr dem klassischen Formprinzip, indem es direkt ausgleicht, während das andere das Gemüt des Zuschauers mehr berücksichtigt und durch polare Entgegensetzung des reinen zum unreinen Menschen seinen Zweck erreicht. Das eine steht dem an der Antike gebildeten Kunstideal des Dichters näher, während das andere der Neigung des modernen Dichters und Zuschauers mehr entspricht. Schiller verwendet beide Mittel. Wenn wir von den nur flüchtig skizzierten Fragmenten und vorläufig auch von der «Jungfrau von Orléans» und vom «Wilhelm Tell» absehen, so erkennen wir, dass Schiller vom «Wallenstein» bis zum «Demetrius» in irgend einer Form immer das eine oder das andere, nie aber beide gleichzeitig in seinen Dramen und dramatischen Versuchen in die Handlung einflieht. Wir werden in einem späteren Abschnitt über die «Jungfrau von Orléans» und den «Wilhelm Tell», wo die Dinge etwas anders liegen, noch darauf zurückkommen müssen. Im nächsten Kapitel aber soll unsere Betrachtung der «Braut von Messina» gelten.

³⁵ 9. Juli 1800.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- Schillers sämtliche Werke, Säkularausgabe in 16 Bänden, hg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart und Berlin 1904/05, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. (Zit.: Band in röm. Ziffer, Seite in arab. Ziffer)
- Schillers dramatischer Nachlass, nach den Handschriften hg. von Gustav Kettner, 2 Bände, Weimar 1895. (Die Dramenfragmente werden nach dieser Ausgabe zitiert: Kettner Band röm. Ziffer, Seite arab. Ziffer)
- Schillers Briefe, kritische Gesamtausgabe in 7 Bänden, hg. von Fritz Jonas, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1892-96. (Zit.: Empfänger + Datum)
- Goethes Werke, Briefe und Gespräche, Artemis Gedenkausgabe Zürich 1949. Bd. 20 Goethes Briefwechsel mit Schiller.
- Schillers Briefwechsel mit Körner, in vier Teilen, Verlag von Veit und Comp. Berlin 1847.
- Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, hg. von F. Muncker, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1893. (Sämtliche Briefe an Schiller werden zitiert: Absender + Datum)
- Rechtschreibung und Interpunktion der Briefe werden modernisiert wiedergegeben.
- Schillers Gespräche, Berichte seiner Zeitgenossen über ihn, hg. von Julius Petersen, Inselverlag Leipzig 1911. (Zit.: Petersen + Seitenzahl)
- Sophokles Tragödien. Ins Deutsche übertragen von E. Staiger, Atlantisverlag 1944.

Darstellungen

- Benno von Wiese*: Schiller-Forschung und Schiller-Deutung von 1937—1953: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1953, 27. Jahrg. 3. Heft.
- Reinhard Buchwald*: Schiller. Leipzig 1937 (Biographie in zwei Bänden).
- Emil Staiger*: Zu Schillers Agrippina. Trivium, Jahrgang VIII, Heft 4, 1950.
- Wilhelm Spengler*: Das Drama Schillers, seine Genesis. Diss. Leipzig 1932.
- Hermann Schneider*: Vom Wallenstein zum Demetrius. Tübinger Germanistische Arbeiten Bd. 18, Stuttgart 1933.
- Gerhard Storz*: Das Drama Friedrich Schillers. Frankfurt 1938.
- Karl Togggenburger*: Die Werkstatt der deutschen Klassik. Diss. Zürich 1948.
- Melitta Gerhard*: Schiller und die griechische Tragödie. Diss. Weimar 1919.
- Joseph Kohm*: Schillers «Braut von Messina» und ihr Verhältnis zu Sophokles' «Oidipus Tyrannos». Gotha 1901.
- Ernst Maass*: Die Braut von Messina und ihr griechisches Vorbild. Deutsche Rundschau Bd. 134, Januar 1908.
- Wilhelm Wiget*: Die Träume in Schillers Braut von Messina. Festschrift für E. Ermatinger, Zürich 1933.
- Karin Dieckmann*: Die Braut von Messina auf der Bühne im Wandel der Zeit. Diss. Helsingfors 1935.
- Detlev Schumann*: Schillers Malteser, äussere und innere Entstehungsgeschichte. Diss. Hamburg 1923.
- Konrad Burdach*: Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau Bd. 142/143, 1910.
- Ludwig Beller mann*: Schillers Dramen. 3 Bände, 4. Aufl. Berlin 1908.
- Gerhard Fricke*: Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. München 1927.

- Hans Heinrich Borchardt*: Schiller, seine geistige und künstlerische Entwicklung. Leipzig 1929.
- Herbert Cysarz*: Schiller. Halle 1934.
- Karl Schmid*: Schillers Gestaltungsweise, Eigenart und Klassik. Wege zur Dichtung Bd. 22, Zürich 1935.
- Benno von Wiese*: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948.
- Melitta Gerhard*: Schiller. Bern 1950.
- Walter Rehm*: Schiller und das Barockdrama. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Bd. 19, 1941.
- Kathleen Cunningham*: Schiller und die französische Klassik. Bonn 1930.
- Hermann Gumbel*: Die realistische Wendung des späten Schiller. Freies deutsches Hochstift 1932/33.
- Hermann Oertel*: Schillers Theorie der Tragödie. Diss. Dresden 1934.
- Gerhard Fricke*: Schiller und die geschichtliche Welt. Strassburger Universitätsreden, Heft 5, 1943.
- Kurt May*: Friedrich Schiller, Idee und Wirklichkeit im Drama. Göttingen 1948.
- Albert Köster*: Schiller als Dramaturg. Berlin 1891.
- Julius Petersen*: Schiller und die Bühne. Palaestra XXXII, 1904.
- Oskar Wälterlin*: Schiller und das Publikum. Diss. Basel 1918.
- Robert Petsch*: Der dramatische Vorgang in Schillers Tragödie. Dichtung und Volkstum Bd. 35, Stuttgart 1934.
- Ernst: Howald*: Die griechische Tragödie. München und Berlin 1930.
- K. Reinhardt*: Sophokles. Frankfurt 1933.
- T. von Wilamowitz-Moellendorf*: Die dramatische Technik des Sophokles. Berlin 1917.
- Wolff von Gordon*: Die dramatische Handlung in Sophokles' «König Ödipus» und in Kleists «Der zerbrochene Krug». Halle 1926.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	5
II. Schillers Kunst des Dramas	13
III. Der «König Ödipus» des Sophokles	28
IV. «Narbonne» oder «Die Kinder des Hauses»	37
1. Parallelen zum «König Ödipus»	37
2. Unterschiede zum «König Ödipus»	42
a. Die Welthaltigkeit	43
b. Der Verbrecher Narbonne	45
c. Kinder des Hauses und der antike Chor	49
V. «Die Braut von Messina»	56
1. Der Handlungsablauf	58
2. Der ideelle Gehalt	68
3. Der Chor	79
a. Die Reflexion	81
b. Die sinnliche Wirkung	82
c. Der Vergleich mit dem sophokleischen Chor	85
4. Die «Braut von Messina» auf der Bühne	91
5. Schluss	94
VI. Vom «Wallenstein» zum «Demetrius»	97
1. «Wallensteins Tod»	97
2. «Maria Stuart»	105
a. Idealische Masken	108
b. «Maria Stuart» und «Antigone»	113
3. «Die Jungfrau von Orléans» und «Wilhelm Tell»	120
4. «Demetrius»	127
VII. Schluss	138
Literaturverzeichnis	142

LEBENS LAUF

Ich wurde am 12. August 1926 in Zürich geboren und besuchte daselbst die Primarschule und das kantonale Gymnasium. Im Frühjahr 1945 bestand ich die Maturität (Typus B). Während drei Semestern studierte ich dann an der Abteilung für Bauingenieurwesen der Eidgenössischen Technischen Hochschule. Nach bestandnem erstem Vordiplom wechselte ich das Studium und immatrikulierte mich an der Universität Zürich als Student der Germanistik und Geschichte. Ich absolvierte mein ganzes Studium in Zürich. Im Februar 1954 bestand ich die Prüfung für das höhere Lehramt sowie die Doktorprüfung der Universität Zürich. Während des Studiums besuchte ich vor allem die Vorlesungen und Seminarien der Herren Professoren E. Staiger, R. Hotzenköcherle, M. Wehrli, L. v. Muralt, M. Beck, M. Zollinger und F. Ernst. Meinen Lehrern, insbesondere Herrn Professor Emil Staiger, unter dessen Leitung die vorliegende Arbeit entstanden ist, bin ich zu grossem Dank verpflichtet.

Florian Prader

